

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-4017-140311-4313>

## AS PORTAS QUE GIRAM: UM ESTUDO DISCURSIVO SOBRE A DEGRADAÇÃO DO CORPO EM A ÚLTIMA GARGALHADA

Odair José Moreira da Silva\*  
Universidade de São Paulo  
São Paulo, São Paulo, Brasil

**Resumo:** *O expressionismo alemão no cinema floresceu como um ciclo de filmes que tinha como uma das metas revelar a experiência conflituosa e psicológica das personagens envolvidas nos ditames sociais com uma profusão de elementos que propagavam o tom caótico de seus inconscientes. Um dos temas frequentes desse cinema centrava-se na degradação social, tanto física, quanto moral. O discurso fílmico expressionista é construído, em alguns casos, com base na figurativização de corpos à beira do colapso e da ruína humana, o que enfatiza ainda mais essa degradação que percorre todo o enredo. Pelo viés da semiótica francesa, enfatizando a teoria discursiva que trata dos temas e das figuras dos discursos, sem se esquecer do trabalho recorrente das isotopias figurativas, pretende-se aqui observar de perto como um tema tão recorrente foi engendrado na estrutura de um dos filmes mais marcantes do cinema expressionista alemão, A última gargalhada (1924), de Friedrich Wilhelm Murnau.*

**Palavras-chave:** *Expressionismo. Cinema. Corpo. Discurso. Isotopia.*

### 1 INTRODUÇÃO

O cinema expressionista alemão é, antes de tudo, um mosaico de muitas facetas do homem em conflito. Ali estão as nuances e as distorções da psicologia humana, absortas em camadas figurativas que revelam algo além do superficial, da simples aparência.

Com relação ao expressionismo alemão e o cinema, na história da sétima arte, poucas escolas deixaram uma marca tão incisiva. Vejamos um breve panorama dessa vanguarda artística na sua relação com os filmes alemães, conforme as pesquisas historiográficas de Lotte H. Eisner (1985) e de Siegfried Kracauer (1988), obras fundamentais sobre o assunto.

Como movimento de vanguarda, o Expressionismo no cinema floresceu na Alemanha a partir de 1910, dominando depois da primeira guerra mundial o cinema alemão. O Expressionismo acabou mesmo por fazer do cinema uma próspera zona de experiências formais, por meio de atores como Emil Jannings, Conrad Veidt, Werner Krauss e de cineastas como Robert Wiene, Paul Leni, Fritz Lang, Lupu Pick e F. W. Murnau, fundamentalmente no final dos anos 1910, no decorrer dos anos 1920 e durante os anos 1930.

---

\* Doutor em Semiótica e Linguística Geral. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP.  
Email: ojomorsi@gmail.com

Em 1919, um desenhista e ator austríaco, Carl Mayer, propõe a Hans Janowitz a ideia de filmar *Das Kabinett des Dr. Caligari* (*O Gabinete do Dr. Caligari*). A história, soma de acontecimentos estranhos vividos por Mayer numa clínica psiquiátrica durante a guerra, e por Janowitz, num parque de diversões em Hamburgo, desenrola-se num asilo de loucos, cujo diretor, o Dr. Caligari, leva um de seus pacientes, César, a cometer uma série de crimes em estado de hipnose. O filme é realizado segundo as regras do Expressionismo: a mentalidade e a sensibilidade dos personagens simbolicamente traduzidas através das linhas, das formas e volumes da cenografia. Segundo Lotte Eisner (1985), os personagens Caligari e César são perfeitamente adequados à concepção expressionista: o sonâmbulo, isolado de seu ambiente e privado de sua individualidade, uma criatura abstrata, que mata sem motivo ou lógica, enquanto seu misterioso mestre, o Dr. Caligari, sem escrúpulos, age com “aquela insensibilidade furiosa, aquele desafio à moral corrente que os expressionistas exaltam” (EISNER, 1985, p. 26-31).

Mediante o êxito de *O gabinete do Dr. Caligari*, o cinema alemão inicia o que o historiador Siegfried Kracauer (1988, p. 102) chamou de “uma procissão de tiranos”. Wienne tenta estender os sortilégios do “caligarismo” a seu filme seguinte, *Genuine* (1920), que conta a história de uma mulher-vampiro destruidora de amantes.

A influência do caligarismo – quer como uma delirante proposta decorativa (uso de reflexos, sombras e luzes, submissão dos gestos e expressões faciais dos atores a uma truculência caricatural), quer como uma visão de mundo (o homem prisioneiro do destino) – prevaleceu sobre os filmes alemães até mesmo depois que as duas outras vertentes cinematográficas dos anos de 1920 – o *Kammerspiel* (teatro de câmara ou cinema intimista) e o realismo (cuja principal característica é sua relutância em fazer perguntas, em adotar um lado, resultante de um estado de paralisia, onde cinismo, resignação, desilusão são tendências que apontam para uma mentalidade não inclinada a se comprometer com qualquer lado) – conseguiram eclipsar o Expressionismo. Segundo Kracauer (1988, p.196), a realidade é retratada “não de modo a fazer com que os fatos gerem implicações, mas para afogar todas as implicações em um oceano de fatos”. Nos filmes de G. W. Pabst, esses exemplos podem ser vistos mais difundidos em obras como *Die Büchse der Pandora* (*A Caixa de Pandora*, 1929). Há fortes vestígios de fantasmagoria caligaresca na segunda versão de *Der Golem* (1920), de Wegener; em *Raskolnikow* (1923), de Wienne; e, sobretudo, em *Das Wachsfigurenkabinett* (*O Gabinete das Figuras de Cera*, 1924), de Paul Leni. Em todos esses filmes nota-se a constante presença de vitrinas, espelhos, portas envidraçadas, e um fascínio obsessivo por escadarias envoltas em sombras premonitórias. As formas geométricas triangulares formam imensos caleidoscópios por onde amarguradas figuras sucumbem sufocadas por um maneirismo cheio de significados místicos.

Segundo Kracauer (1988), houve três grupos de filmes emanados de Caligari: o primeiro e o segundo grupos estão relacionados com os filmes de *tirano*: neste tipo de filme, os alemães da época não alimentavam ilusões quanto às possíveis causas da tirania; ao contrário, eles privilegiavam os detalhes minuciosos de seus crimes e dos sofrimentos infligidos por ela. No primeiro grupo, um dos filmes que fazem parte é *Nosferatu* (1922), dirigido por F. W. Murnau, e no segundo grupo, composto de dois filmes de Fritz Lang, “ambos sobre o papel do Destino”, *Der Müde Tod* (*Pode o amor*

*mais que a morte?* ou *A morte cansada*, 1921), e *Dr. Mabuse* (1922). O terceiro grupo pode ser chamado de filmes de *instinto*, em contraponto aos de *tirano*. Depois de *Vanina* (1926), filme de Carl Mayer que tratava das causas e efeitos psicológicos da tirania, o terceiro filme importante de tirano foi *Dr. Mabuse, der Spieler* (*Mabuse, o Jogador*, 1922), de Fritz Lang, uma versão cinematográfica de uma novela muito popular de Norbert Jacques. O ciclo de filmes de tiranos, nesse primeiro grupo, culmina com *Das Wachsfingerkabinett* (*O Gabinete das Figuras de Cera*), lançado em 1924, com direção de Paul Leni, marcando o final “daquele período em que a atormentada mente alemã encolhera-se dentro de uma concha” (KRACAUER, 1988, p. 103).

As realizações mais expressivas desse terceiro grupo baseiam-se em roteiros de Carl Mayer. Suas criações encontram pouca receptividade fora do circuito intelectual, exceto por *Der Letzte Mann* (*A última gargalhada*, 1924), de Murnau, filme que conclui a série dos filmes de instinto. A insistência com que as criações cinematográficas de Mayer giram em torno de um mesmo tema é prova suficiente de seu valor sintomático.

Todos os filmes de instinto que Mayer fez após *Genuine* (1920), que só é importante por marcar um ponto decisivo tematicamente, têm algo em comum: se passam no mundo da baixa classe média, “o remanescente insignificante de uma sociedade desintegrada” (KRACAUER, 1988, p. 115), o que refletia, de certo modo, a condição da baixa burguesia alemã durante os anos 1920, pois esta era uma época de anarquia, em que “a preponderância da vida instintiva não se reduz a um estrato único da população” (KRACAUER, 1988, p. 115). A baixa classe média aparece nos filmes que Mayer roteiriza como um campo florescente para criaturas atordoadas e oprimidas que são incapazes de sublimar seus impulsos.

Mayer concebe seus personagens da baixa classe média como estranhos possuídos pelos impulsos de um universo fragmentado, e procura, através desses personagens, mostrar a destruição e a autodestruição que eles necessariamente acarretam. Sua destruição deve-se aos desígnios do Destino, que é simbolizado pela extrema simplicidade da construção psicológica. Umhas poucas pessoas, cada uma emanando algum impulso, são envolvidas numa ação rigidamente composta.

Em 1921, Mayer começou sua série com dois filmes: *Hintertreppe* (*Escadas de serviço*) e *Scherben* (*Destruição*, dirigido por Lupu Pick). No primeiro, o acúmulo de violência e miséria, para desagrado do público, predomina em uma história com um “triângulo amoroso”; no segundo, a história é um drama familiar ambientado na solidão de um bosque nas montanhas cobertas de neve. Em ambos, o final não é nada promissor, revelando a degradação e a dissolução da sociedade em esferas sociais incompatíveis.

Após seu último filme de tirano, *Vanina* (1922), Mayer retomou sua colaboração com Lupu Pick no campo de filmes de instinto e o resultado foi *Sylvester* (*A noite de São Silvestre*, 1923), onde uma citação bíblica da história da Torre de Babel encabeça o roteiro. No intuito de provocar a confusão geral entre os homens, o emblema indica claramente o objetivo de Mayer em continuar o que iniciara em *Destruição*, ou seja, a representação do caos social através de duas esferas sociais separadas por um abismo insondável.

Assim, após o exposto sucinto sobre o expressionismo alemão no cinema, e também da importância de Carl Mayer para os filmes expressionistas, o tema da degradação social, uma constante nesse cinema, merece ser compreendido a partir de um ponto de vista discursivo. Portanto, pelo viés da semiótica francesa, olharemos de perto como um tema tão recorrente está embrenhado na estrutura de *A última gargalhada*, de F. W. Murnau, um dos pilares do cinema expressionista alemão.

## 2 JUSTIÇA E FORÇA, TEMAS E FIGURAS PELO VIÉS DISCURSIVO DA SEMIÓTICA FRANCESA

A semiótica de linha francesa (também conhecida como “semiótica da Escola de Paris” e “semiótica greimasiana”, em decorrência de seu idealizador, o lexicógrafo lituano Aljirdas Julien Greimas, cujas teorias desenvolvidas na França fundaram uma ciência da significação) investiga o processo de significação de um texto por meio de um percurso gerativo de sentido, que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. Tal percurso está intimamente ligado ao plano de conteúdo: quando se fala em percurso gerativo de sentido, estamos falando de plano de conteúdo de um texto qualquer. Da união entre um plano de conteúdo (imanência) a um plano da expressão temos a manifestação de um texto. A semiótica greimasiana estabelece uma diferença entre texto e discurso. O texto, basicamente, é a manifestação de um discurso. Como apontam Greimas e Courtés, texto, considerado como enunciado, opõe-se a discurso, “conforme a substância de expressão – gráfica ou fônica – utilizada para a manifestação do processo linguístico” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 502). Dessa forma, o texto irá pressupor logicamente “o discurso, que é, por implicação, anterior a ele” (FIORIN, 2012, p. 148). De um modo geral, o termo *discurso* refere-se à realização do processo semiótico, que pode ser manifestado, por exemplo, na forma de texto. Três parâmetros irão definir o discurso:

A enunciação (discursivização), a interação (dimensão pragmática: ação realizada e efeitos produzidos sobre o enunciatário) e o uso (os produtos da práxis enunciativa e cultural, sob forma de esquemas canônicos, de gêneros, de registros, de fraseologia, etc., parte impessoal da enunciação invocada – ou revogada – por um enunciador individual quando da realização de seu discurso) (BERTRAND, 2003, p. 418).

Três são as etapas do percurso gerativo de sentido, compreendidas como níveis: fundamental; narrativo; e discursivo. No primeiro, surgem as categorias semânticas de base, uma oposição mínima nas quais se orientam todo o discurso, como vida/morte, natureza/cultura, liberdade/opressão, etc.; no segundo, do ponto de vista de um sujeito, toda a narrativa é organizada de acordo com esquemas narrativos abstratos; já o terceiro é uma unidade do plano do conteúdo; o discursivo é o nível do percurso gerativo de sentido em que se revestem formas narrativas abstratas, provenientes do nível narrativo, tornando-as concretas. No nível discursivo, as estruturas narrativas abstratas podem ser revestidas de temas, produzindo um discurso não figurativo, ou tais estruturas abstratas, após o revestimento temático, podem ser figurativizadas, tornando-as mais concretas. A tematização é um procedimento que irá consistir em uma formulação abstrata dos

valores narrativos e, desse modo, disseminá-los em percursos, por meio da recorrência de traços semânticos. Por seu lado, a figurativização, caracterizada pela “especificação e a particularização do discurso abstrato, enquanto apreendido em suas estruturas profundas” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 212), é um processo importante na instauração de um procedimento semântico em que conteúdos percebidos como mais “concretos” (pois remetem a um mundo natural) recobrem os percursos temáticos mais “abstratos”. Segundo Greimas e Courtés (2008, p. 210), é necessário compreender quais são “os procedimentos mobilizados pelo enunciador para figurativizar seu enunciado”. Portanto, cada nível apresentará, com suas respectivas estruturas, uma sintaxe e uma semântica correspondente. Uma síntese proposta por Denis Bertrand (2003, p. 47) sobre o percurso gerativo da significação pode ser vista no quadro que segue:

#### Quadro 1 – O percurso gerativo da significação

Estruturas discursivas – Nível discursivo	Isotopias figurativas (espaço, tempo, atores) Isotopias temáticas Figurativização Tematização
Estruturas semionarrativas – Nível narrativo	Esquema narrativo (contrato, competência, ação, sanção) Sintaxe actancial (sujeito, objeto, destinador, antissujeito; programas narrativos; percursos narrativos) Estruturas modais (querer, dever, saber, poder fazer ou ser e suas negações)
Estruturas profundas – Nível profundo	Semântica e sintaxe elementares (quadrado semiótico)

Fonte: Bertrand (2003, p. 47).

De acordo com Bertrand, a dimensão figurativa é a mais evidente e rica, pois ela é responsável pelo acesso imediato ao sentido, já que “essa dimensão se interessa pela maneira como se inscreve o sensível na linguagem e no discurso”, uma vez que ela

é tecida no texto por isotopias semânticas, e recobre com toda sua variedade cintilante de imagens as outras dimensões, mais abstratas e profundas. Ela dá ao leitor, assim como ao espectador de um quadro ou de um filme, o mundo a ver, a sentir, a experimentar (BERTRAND, 2003, p. 29).

Se, como visto, no processo de interpretação de textos diversos, há o estabelecimento de dois patamares de leitura, o figurativo e o temático, surge também aqui um termo que mantém uma relação importante na compreensão desses dois patamares: a *isotopia*. A isotopia, fundamental para a dimensão figurativa, pode ser entendida como uma “recorrência de categorias sêmicas”, tanto temáticas quanto figurativas (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 276). Uma categoria sêmica é uma estrutura de relações “construída pelas oposições elementares constituintes (liberdade/impotência, vida/morte, natureza/cultura, etc.) ou pelas diferenças graduais em uma escala polarizada (frio/morno/quente). Os tipos de semas são variados, levando-se em conta a complexidade das arquiteturas sêmicas” (BERTRAND, 2003, p. 429). São essas categorias sêmicas que sustentarão uma possibilidade de leitura de um texto. São as isotopias que irão determinar quais tipos de leitura um texto suscita, quais devem e podem ser feitas a partir da manifestação textual de qualquer discurso. Destarte, a isotopia é um elemento semântico recorrente no desenvolvimento sintagmático do

enunciado; é ela que irá produzir um efeito de continuidade e permanência de um efeito de sentido “ao longo da cadeia do discurso”, pois, diferentemente do campo lexical e do campo semântico, a isotopia “não tem por horizonte as palavras, mas o discurso” (BERTRAND, 2003, p. 421). Na base de uma leitura isotópica, aquele que interpreta, o enunciatário ideal, pode encontrar uma camada pluri-isotópica no texto, isto é, que admite várias leituras inscritas como uma possibilidade, como virtualidade. Desse modo, os elementos isotópicos, de acordo com o plano de leitura determinado, terão outras possíveis interpretações. Em suma, podemos entender por pluri-isotopia.

a superposição, num mesmo discurso, de isotopias diferentes. Introduzida por conectores de isotopias, está ela ligada aos fenômenos de polissemia: uma figura plurissemêmica, que propõe virtualmente vários percursos figurativos, pode dar lugar – contanto que as unidades figurativas no nível da manifestação não sejam contraditórias – a leituras diferentes e simultâneas (GREIMAS; COURTÈS, 2008, p. 371).

Exemplifiquemos tais conceitos na aplicação aos textos. Em primeiro lugar, vejamos as diferenças entre os componentes figurativo e temático com os seguintes enunciados, um literário e outro cinematográfico: no primeiro deles, um pensamento de Pascal, *Justiça, força* (pensamento 298), escrito no século XVII:

É justo que o justo seja seguido. É necessário que o mais forte seja seguido. A justiça sem a força é impotente; a força sem justiça é tirânica. A justiça sem força será contestada, porque há sempre maus; a força sem justiça será acusada. É preciso, pois, reunir a justiça e a força; e, dessa forma, fazer com que o que é justo seja forte, e o que é forte, seja justo.

A justiça é sujeita a disputas; a força é muito reconhecível, e sem disputa. Assim, não se pôde dar a força à justiça porque a força contradisse a justiça, dizendo que esta era injusta, e que ela é que era justa; e, assim, não podendo fazer com que o que é justo fosse forte, fez-se com que o que é forte fosse justo (PASCAL, [199?], p. 114).

O segundo refere-se ao filme *Dançando no escuro* (*Dancer in the dark*, 2000), de Lars Von Trier. Na diegese do filme, Selma é uma imigrante tcheca que trabalha em uma metalúrgica no interior dos Estados Unidos. Acometida de uma doença hereditária que a deixará cega aos poucos, Selma trabalha muito para juntar o dinheiro necessário para a operação de seu filho que, segundo os médicos, sofrerá do mesmo mal. Aos poucos ela vai ficando cega e, querendo evitar o pior, decide confiar em Bill, um policial que aluga um trailer em sua propriedade para Selma e o filho morarem; Selma revela a Bill o segredo sobre sua doença e os planos para a operação do filho. Bill também revela um segredo para Selma: ele está devendo muito por causa das apostas em jogos. Bill sente vergonha de confessar à sua esposa, Linda, que está quebrado financeiramente. Ele decide pedir o dinheiro emprestado a Selma, que lhe nega o empréstimo. Fingindo sair do trailer de Selma, ele a observa guardar a lata onde está o dinheiro das suas economias. Selma, quase completamente cega, não percebe Bill roubar seu dinheiro. Quando ela se dá conta de que o dinheiro não está mais na lata, vai até a casa de Bill; Selma é expulsa por Linda, que a acusa de ser a amante de Bill. Ao tentar recuperar seu dinheiro, Selma enfrenta Bill. Ele saca uma arma e acaba ferindo-se. Linda depara-se com essa cena e, achando que Selma havia ferido o marido e tentado roubá-lo, avisa a polícia. Bill, envergonhado de suas ações e incapaz de contar a verdade à sua esposa, pede que Selma o mate. Ela, hesitando, termina por disparar

vários tiros em Bill. Ainda vivo, Bill pede a Selma que termine o serviço. Ela então golpeia a cabeça de Bill com uma caixa. Selma é presa, acusada de homicídio e de ser simpatizante do comunismo, por sua origem tcheca. Condenada à morte, ela se recusa a pagar um advogado, pois todas as economias que ainda lhe restam servirão para custear o tratamento de seu filho. Condenada pela força da justiça, que a reprova sem ao menos compreender os fatos reais que a levaram a fazer o que fez, Selma é enforcada. Morre uma mãe inocente que só queria o bem para seu filho, sem poder usufruir da “justiça cega”.

Em primeiro lugar, os dois textos tratam do mesmo assunto: a força, a razão do mais forte, que domina, sobrepuja a razão. Diante da força do algoz, não há nenhuma argumentação racional que vença o desafio. No texto de Pascal, filósofo francês do século 17, percebe-se que há explicações que tentam relacionar as expressões *força* e *justiça* em acordo com o mundo real, ou seja, o autor vai direto ao ponto, explicando que a força deve acompanhar a justiça: ambas devem estar conjuntas, pois só assim é que terão sentido. Já no filme de Lars Von Trier, há uma cobertura figurativa que domina a leitura e a apreensão de seu sentido: a luta de uma mãe inocente para conseguir proteger seu filho. Nesse texto, uma crítica que é revelada por meio de suas figuras diz respeito à força que impera da sociedade e do sonho americanos, em que se privilegia a razão cunhada pela força em detrimento à razão do imigrante, pois este não consegue argumentar e estabelecer a justiça diante da voracidade de seu algoz.

No texto de Pascal, observa-se um grande número de expressões abstratas que mostram a relação entre força e justiça. Não há, portanto, figuras concretas: trata-se de um texto temático, pois o que importa é a explicação direta, objetiva e comunicativa de seu conteúdo. No filme de Lars Von Trier, Bill simboliza a força e Selma a razão. Na diegese filmica há figuras que se relacionam com o mundo real (termos concretos), tais como os vários momentos em que Selma, seduzida pelos musicais americanos, começa a ter devaneios e achar que tudo ao seu redor poderia se tornar também um musical (dois exemplos muito importantes: quando Selma mata Bill, ela, ao invés de fugir, imagina Bill levantando-se e dançando com ela; em outro momento, já prestes a ser executada, Selma tenta imaginar outra situação de musical, esquecendo-se de sua realidade iminente). Podemos dizer, então, que o filme pertence ao nível figurativo e que, subjacente a essas figuras, há um nível temático que resultará na *depreensão do tema*. Uma observação importante: os textos figurativos possuem um nível temático subjacente; já os textos temáticos não possuem nível figurativo.

No caso do filme, as isotopias figurativas estabelecem a sustentação plausível para pelo menos, duas leituras possíveis: a primeira, os elementos que figurativizam a ideia de Pascal sobre a justiça e a força; a segunda, a dessacralização de um gênero cinematográfico: o musical, ou seja, o diretor do filme cria condições em sua obra para que realmente ocorra uma desconstrução do gênero estabelecido, uma *desmistificação* do gênero a que se refere, fundamentando, dessa forma, um olhar crítico que não pretende, de nenhum modo, mascarar as mazelas sociais. Os números de dança e música remetem ao gênero musical nos primórdios do cinema. Concebido como um mundo utópico, o musical enaltece alguns obstáculos, sustenta um drama cotidiano, e apresenta a solução para os problemas mundanos por meio de uma realidade inexistente, calcada em números musicais que reforçam a noção de um mundo perfeito, imaginário, inexistente. Uma segunda leitura isotópica de *Dançando no escuro* revela que os

elementos semânticos que indicam esse filme como um “representante” do musical (os números coreografados, os temas musicais, a inocência idílica, etc.), na verdade, postulam uma dessacralização do gênero, no sentido de desmistificá-lo; o conjunto das isotopias presente na diegese do filme revela um mundo distópico, em que os problemas se acentuam e não há solução aparentemente idílica para os problemas, mas o aniquilamento dos sujeitos.

Os esquemas narrativos, portanto, são concretizados em dois níveis: o temático e o figurativo. O temático é menos concreto do que o figurativo. O primeiro cria um efeito de realidade e representa algo no mundo real, ou seja, representa o mundo no texto. O segundo explica as coisas e os fatos do mundo e ordena, classifica e interpreta a realidade. A classificação do texto em temático ou figurativo dependerá da maior incidência de termos abstratos ou concretos.

Vejamos o caso do filme em questão que direciona este trabalho.

### 3 ENTRE O REAL E A QUIMERA: OS DOIS FINAIS DE A ÚLTIMA GARGALHADA

Lançado no final de 1924, *A última gargalhada* termina com a série dos filmes de *instinto*. O filme narra a história de um porteiro, vestindo um imponente uniforme, que representa o *elo* entre as classes, ou seja, a baixa classe média o respeita por ser o único ponto do qual o contato com a alta classe é estabelecido (ver Figura 1).

Figura 1 – A imponência do uniforme e a altivez do porteiro



Fonte: Murnau, *A última gargalhada*, 1924.

Após fraquejar ao carregar uma imensa mala, o gerente do hotel resolve rebaixá-lo de posto, colocando-o como atendente de banheiro. Repentinamente, o universo do porteiro desaba: a destituição brutal de seu uniforme é como se representasse sua alma sendo arrancada e o elo então é rompido (ver Figura 2).



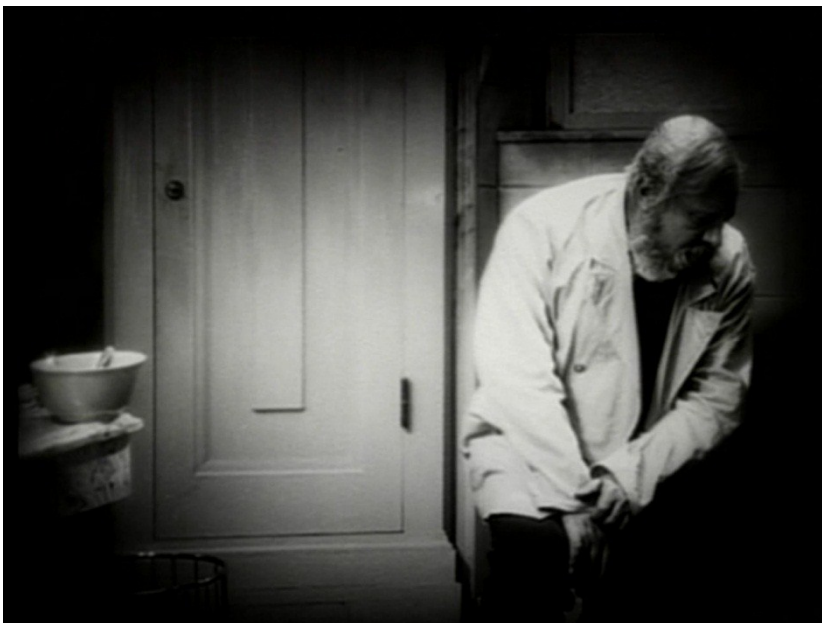
**Figura 2 – O desabamento do porteiro após a comunicação da destituição do uniforme**



Fonte: Murnau, *A última gargalhada*, 1924.

Por não estar preparado e nem estar amadurecido para esta situação, vai definhando-se pateticamente até o completo esquecimento, já que os moradores do prédio em que morava o ridicularizam quando descobrem a farsa do uniforme e encontram o velho porteiro em seu novo posto como atendente de banheiro; e até seus familiares o expulsam de casa, pois era a única ligação com aquele mundo superior (ver Figura 3).

**Figura 3 – O abalo físico e moral após a destituição do uniforme**



Fonte: Murnau, *A última gargalhada*, 1924.

Só e abandonado, beirando o completo comportamento de um vegetal, o porteiro acaba por ficar dentro do banheiro, na iminência da própria morte, tendo por companhia outro “desajustado”, outra “ruína humana”: o vigia noturno; este cobre o corpo do ex-porteiro, em um gesto humanitário para com o desgraçado amigo, o que não muda nada. Com o ex-porteiro, agora atendente de banheiro, e o vigia noturno, o filme suscita o olhar para as minorias sociais que são esquecidas atrás de portas fechadas, tornando-se pessoas insignificantes.

Nesse final mais realista (que podemos denominar “A”), as isotopias visuais que mais chamam a atenção referem-se ao corpo: velho diante do jovem; incapaz de realizar as tarefas rotineiras; desnudado de um uniforme revigorante; encoberto com um uniforme que conduz ao esmorecimento completo; desse modo, a figurativização corporal ganha contornos de ruína, dando concretude ao tema do desamparo, do abandono, do esquecimento, da ridicularização do corpo idoso, da falência da potência humana, do desajustamento social (ver Figura 4).

**Figura 4 – O deprimido ex-porteiro sendo consolado pelo vigia noturno no final realista**



Fonte: Murnau, *A última gargalhada*, 1924.

O filme poderia terminar aqui, mas não é o que acontece. Em uma engenhosa ironia, o enunciador filmico acrescenta nessa conclusão natural um segundo final (que podemos denominar “B”), prefaciado por uma única legenda no filme. Com poucas frases, a legenda conta à plateia que o “autor”, com pena do destino daquele “*último homem*”, resolve lhe reservar um final melhor, mesmo sendo considerado irreal. Essa sequência final zomba dos finais felizes, e até às vezes impossíveis, dos filmes norte-americanos, que estavam começando a influenciar o cinema alemão.

A farsa se inicia com todos no hotel rindo do acaso, lendo uma manchete estampada em um jornal local: um milionário americano decidiu deixar toda a sua fortuna à última pessoa que viu antes de morrer: no caso, o atendente de banheiro, “o

*último homem*”. Esse conto de fadas exhibe até o final o ingênuo porteiro saboreando o triunfo no hotel, comendo, bebendo e distribuindo dinheiro a todos que encontrava pela frente. Um final pantomímico e burlesco.

Nesse final “B”, as isotopias visuais que mais chamam a atenção referem-se a mundo de faz de conta, em que as possibilidades de uma sorte surreal surgem e premiam um indivíduo em completa ruína. Essa premiação, por ser ele o “*último homem*”, dá um novo significado à sua vida, estabelecendo um novo rumo a partir da benevolência alheia, que lhe concede um revigorar, muito diferente do descrédito anterior, que lhe desgraça os ânimos de viver, cuja expectativa é a morte. Tais isotopias (o milionário e o testamento; o poder de compra; a felicidade revigorada pelo dinheiro; as amizades reformuladas por meio da riqueza; a boa intenção com os desafortunados; uma nova consciência despertada pela fortuna; etc.) fundam a figurativização de uma quimera, uma fantasia, uma concretização da ironia, um tema acobertado por um faz de conta mascarado de piedade, como quer o “autor” que sente pena daquele *último homem* (ver Figura 5).

**Figura 5 – O júbilo final (e fantasioso) do “último homem”**



Fonte: Murnau, *A última gargalhada*, 1924.

#### 4 O CORPO E A DEGRADAÇÃO SOCIAL NA DIMENSÃO FIGURATIVA DO DISCURSO FÍLMICO

Com relação ao corpo, a semiótica francesa postula que, em qualquer modalidade ou manifestação discursivas, o corpo estipula um sentido, demanda uma significação. O corpo, da imanência à transcendência, comunica e que “falar” algo, coloca em jogo um processo em que a carne adquire, para além do tangível, um estatuto referencial enviesado pela concretude ou pelo imaginário. Entre o concreto e o abstrato, o corpo é fundado em uma antítese: palpável, torna-se belo ou grotesco; hipotético, estabelece-se

como uma “utopia” corporal, uma quimera, às vezes, beirando o absurdo. Na base ou na superfície de um texto qualquer, o sentido do corpo emerge como um oásis no “deserto do real”. Para a semiótica francesa, o estudo do corpo ganha uma projeção com as pesquisas que envolvem os temas passionais, a estesia, e a ancoragem da semiose na experiência sensível. Obras importantes como *Semiótica das paixões* (1991), de Greimas e Fontanille, e *De l'imperfection* (1987), de Greimas, ambas traduzidas para o português (1993 e 2002, respectivamente), enaltecem a importância dos estudos acerca do corpo, seja este projetado nas narrativas, nos discursos, seja como o corpo daquele que enuncia, que projeta e instaura o seu enunciado. Desse modo, a relação entre o corpo e o sentido tende a revelar muitas nuances que até então estavam subjacentes às várias manifestações discursivas. A semiótica francesa, na produção de conjuntos significantes, examina o corpo, de um lado, como substrato da semiose (função que produz signos), ou seja, da constituição do sentido, observando como o corpo participa da modalidade semiótica, fornecendo um dos aspectos da substância semiótica; de outro, estuda o corpo como figura semiótica, uma figura entre outras, como uma representação projetada no texto (que, por sua vez, para a semiótica greimasiana, é caracterizado *enunciado*). Neste caso, o corpo, tanto no enunciado enunciado (compreendido como o narrado) quanto na enunciação enunciada (o modo de se apresentar este *narrado*), pode ser retratado sob diversos aspectos. Joseph Courtés estabelece que uma narrativa dada, por exemplo, irá apresentar, no nível da sua manifestação textual, dois aspectos complementares: “de uma parte, a história que aqui é contada, e que nós identificaremos àquilo que nós chamamos **enunciado enunciado**; de outra, a maneira particular segundo a qual esta história nos é apresentada: nós a designaremos como **enunciação enunciada**” (COURTÉS, 1991, p. 246, grifos do autor).

No enunciado enunciado a representação do corpo tende a ser imediatamente acessível na medida em que se criam simulacros de corpos que são percebidos instantaneamente pelo receptor dos diversos discursos que compõem uma esfera corporal significativa, sejam eles verbal, visual, verbovisual ou audiovisual. No que se refere à enunciação enunciada, é nesta que se depreenderá uma corporalidade específica do enunciator, pois seu discurso constrói-se como um tom, um caráter: não se trata aqui de um corpo físico, de carne e osso, mas a corporalidade que se depreende do texto. Desse modo, a corporalidade é instaurada no discurso por um modo de dizer, que apreendemos da enunciação enunciada, e é localizada no enunciado enunciado, explicitada no narrado. Vamos adotar esse segundo aspecto semiótico do corpo, compreendido como figura semiótica, para desenvolver o que segue.

Temos, então, dois corpos aparentes em *A última gargalhada*: aquele corpo fragilizado e velho do porteiro em sua ruína (ver Figura 4); e o outro em que se explicita o tom irônico do enunciator quando resolve remodelar o final do enunciado fílmico e apostar em um final menos destrutivo para o porteiro (ver Figura 5). Nos dois finais propostos pelo enunciator, se estabeleceu, inicialmente, duas possibilidades de leitura do enunciado fílmico: uma que revela a falência do corpo e do prestígio social, imputando ao corpo envelhecido um apagamento da identidade, um aniquilamento das forças e da própria vontade de continuar a viver; outra que, estabelecida por meio da ironia, mostra um sonho utópico, impossível de ser concretizado, a não ser pelas astúcias da fantasia.

Vimos que a isotopia, considerada um elemento semântico recorrente no desenvolvimento sintagmático do enunciado fílmico, produziu um efeito de continuidade tanto para o final “A”, o resultado do percurso da ruína humana, quanto para o final “B”, o resultado fantasioso e irônico na intenção de “desfazer” aquele percurso anterior do aniquilamento do sujeito. Ao longo do conjunto de acontecimentos discursivos, as isotopias, além de produzir o efeito de continuidade que mostra dois finais, um pautado por um simulacro da vida real, e outro imerso em uma fantasia claramente explicitada, também sustentam a permanência de um efeito de sentido que atinge o enunciatário: a compaixão pelo sofrimento alheio; em outras palavras, o enunciador suscita a piedade, como efeito de sentido, para convencer o enunciatário de que o final “A” é mais plausível e que, como forma de amenizar a dor alheia que suscita a comiseração, ele implanta no enunciado fílmico o final “B”, que, embora irônico, surte um efeito de atenuação diante da dor do outro.

De acordo com Kracauer, o caráter final dessa farsa reforça sua legenda introdutória, porque “expressa a descrença do autor em um final feliz envolvendo categorias como fortuna e acaso” (KRACAUER, 1988, p. 103). Fica evidente que a saída para porteiros degradados e atendentes de banheiro não seria idêntica a nenhuma solução “com raízes nos superficiais conceitos da civilização ocidental” (KRACAUER, 1988, p. 103).

Por meio das leituras isotópicas, vimos que o filme pode ser compreendido em virtude de seus dois finais, com duas corporalidades distintas, tanto no enunciado enunciado quanto na enunciação enunciada: um infeliz e realista para o protagonista, cujo corpo define-se diante da previsibilidade da vida (enunciado enunciado), revelando o tom de um enunciador (a “imagem” do diretor Murnau em seu enunciado) que dá conta da realidade e a avalia com exatidão e objetividade (enunciação enunciada); e outro feliz e completamente imaginário, fruto de um devaneio proposital, em que corpo envelhecido é premiado pelo acaso do destino (enunciado enunciado), e que revela o caráter de um enunciador irônico (enunciação enunciada), que esconde a desgraça por meio de uma quimera.

Se o final feliz produz, até certo ponto, uma ironia destoante daquilo que realmente poderia se esperar de um fracassado, nos interessa aqui olhar mais de perto o primeiro final do filme para depreender, minuciosamente, o nível temático por meio do figurativo. O apagamento da identidade social, um tema recorrente no filme, é figurativizado por uma não identificação dos nomes das personagens. O modo que o enunciador fílmico empreende, com insistência, esse recurso especificamente expressionista, revela o afastamento do realismo, pois não há uma denominação própria para o protagonista e seus adjuvantes. O porteiro é “o Porteiro”, o vigia noturno é “o Vigia Noturno”. Em vez de retratar indivíduos, todos os personagens encarnam paixões, alegorizando, necessariamente, a exteriorização de visões interiores. Desse modo, “essa necessidade determina toda a representação” (KRACAUER, 1988, p. 103). Nesse sentido, tais personagens, que retratam uma esfera social, podem ser encarnadas por qualquer pessoa; seria o mesmo que dizer que tais personagens são invólucros sociais à espera de uma corporificação que possa representar esse esquecimento social por que passaram o porteiro e o vigia noturno. Esses recursos figurativos empregados para dar forma às personagens revelam o nível temático, já pontuado anteriormente, como o esquecimento das minorias sociais.

## 5 AS PORTAS QUE GIRAM E O SENTIDO QUE REVELAM

No texto filmico tudo é relação. Uma parte relaciona-se com outra e assim por diante, produzindo, na totalidade, um sentido geral. Vimos que o que dá sentido às figuras é um tema. Quando encontramos na diegese filmica um conjunto de figuras encadeadas, estas irão dar a pista necessária para encontrarmos o tema que está “escondido”, subjacente a elas. Todas as figuras se articulam de modo coerente para produzir um nível temático por trás da primeira imagem do texto.

Para complementar ainda mais essa figurativização dos temas, basta olhar para o uso que os objetos em cena representam para a concretização da degradação social vivida pelas personagens. É válido notar que outra obsessão do enunciador filmico é transfigurada para os objetos. E os objetos, como recurso figurativo, são recorrências de figuras que sustentam uma leitura isotópica, assegurando uma linha sintagmática e garantindo, assim, uma coerência semântica. Em *A última gargalhada*, a insistente figura da porta, normal ou giratória, torna-se o cerne da narrativa, visto ser ela uma recorrência de um traço semântico que sustenta uma leitura que deve ser feita do texto. A leitura da degradação social, uma isotopia temática que pontuamos aqui, pode ser sustentada pela recorrência de uma figura, às vezes, não notada como deveria, que tem no filme um papel de *desencadeador de isotopias*. Uma imagem pode ser considerada um desencadeador de isotopias, assim como um conector de isotopias. A diferença entre eles é o que irá determinar se a leitura isotópica de um determinado texto pode torná-lo pluri-isotópico, ou seja, passível de várias leituras, como vimos anteriormente. O primeiro termo é um elemento que desencadeia uma nova leitura isotópica quando não pode fazer parte de uma leitura já identificada. É um elemento que, aparentemente, está sobrando, mesmo que sua presença constante passe despercebida, como é o caso do recurso figurativo das portas no filme que analisamos aqui: aparentemente, o que as portas, enquanto desencadeadoras de isotopias, contribuem para a análise da degradação social no enunciado filmico? É o que veremos a seguir. O segundo é uma unidade do nível discursivo, palavras ou sintagmas, que irá introduzir uma ou a possibilidade de várias leituras diferentes, fazendo, desse modo, a passagem de uma leitura a outra. No caso da pluri-isotopia, é “o caráter polissêmico da unidade discursiva com papel de conector que torna possível a superposição de isotopias diferentes” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 86).

Voltemos ao primeiro termo. Como se pode ver, em *A última gargalhada* o enunciador conseguiu transmitir um sentido que a figura da porta (ver Figura 6) representou na narrativa filmica além do esperado, como um desencadeador de isotopias, que, aparentemente, não se integra em uma linha isotópica já reconhecida.

A imagem da porta possui um valor simbólico muito potente.

A porta simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema. A porta se abre sobre um mistério. Mas ela tem um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem rumo a um além... [...] Nas tradições judaicas e cristãs, a importância da porta é imensa, porquanto é ela que dá acesso à **revelação**; sobre ela vêm se refletir as harmonias do universo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 734-735 – grifo dos autores).

Figura 6 – Uma das várias portas que pretendem revelar algo



Fonte: Murnau, *A última gargalhada*, 1924.

As portas presentes no filme, todas envidraçadas no hotel, e de madeira no prédio em que mora o velho porteiro, escondem e ao mesmo tempo revelam a degradação do ser humano, física e mental. Essas portas são as figuras que preenchem o texto fílmico e ajudam a revelar e a corroborar o nível temático subjacente, fundamentado nessa degeneração moral por que passa a personagem do porteiro. As portas são figuras que sustentam na diegese fílmica o liame entre o que é para ser revelado e o que é para permanecer escondido, do ponto de vista desse homem destituído de sua importância medíocre.

O vaivém das portas e a imutabilidade de seus eixos também são simbólicos: o primeiro revela-se como “o símbolo do homem exterior”, enquanto o segundo refere-se ao “homem interior, não atingido, em sua posição axial, central, pelo movimento de fora” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.735). É pelo vaivém da porta-giratória que o velho porteiro toma conhecimento de seu novo substituto; é por meio da porta-giratória que o gerente resolve “liquidar” (embora seja um gesto humano qualquer) a ilusão de contato com o mundo superior, destituindo o velho porteiro de sua função “nobre”; é pela porta envidraçada que vemos, com certa distância, todo o processo inicial da ruína do velho porteiro ao receber o recado de sua nova função; é pelas portas, que dão acesso ao interior do hotel e ao banheiro, que a “farsa” do velho porteiro é descoberta; é por meio da porta que as velhas vizinhas disformes e caricatas descobrem todo o engodo de até então; é pela porta que o velho porteiro entra em sua casa e descobre tudo vazio, desolado, com as janelas abertas ao vento; é pela porta que ele é recebido na casa de seus parentes e é expulso do convívio deles; e, finalmente, é por meio da porta que vemos o completo definhamento e o total esquecimento do porteiro, dignos de um “último homem” jogado às cruzeiras de seu destino. A porta é um recurso figurativo com o papel de ser uma figura da degradação social, mas também a ruína do homem, o apagamento de um sujeito, e o aniquilamento de sua vitalidade. A porta funciona como um elemento narrativo e discursivo indispensáveis na leitura do enunciado fílmico.

Em suma, todas essas figuras, em que a porta é o objeto fundamental, se articulam de maneira coerente e estabelecem uma associação que irá revelar o tema da *degradação social*, do *esquecimento* das classes sociais inferiores. As figuras do texto formam uma rede de significações que irão revelar o tema “encoberto”. Assim sendo, para compreender o tema de um texto figurativo, é preciso primeiro perceber as sequências coerentes que são formadas pela figuratividade. Não adianta fantasiar e encontrar algo além daquilo que as figuras revelam: o texto figurativo fornece as pistas por meio das isotopias, e fugir delas pode levar o analista a interpretações equivocadas. O que garante, portanto, a apreensão dos temas por trás das isotopias figurativas é a coerência estabelecida pelas redes de figuras do texto, que mantém uma relação entre si. Não perceber essa relação e também a coerência desses elementos semânticos pode levar o nível da leitura do texto a uma interpretação que não diz respeito ao que realmente quer dizer, tornando-o impraticável. Essa coerência é sustentada, no filme, pela figuratividade que envolve a personagem do velho porteiro. O drama deste homem é acompanhado de perto, com detalhes impressionantes que mostram todo o processo de seu definhamento por meio de figuras cruciais na interpretação do tema no desenvolvimento da diegese filmica: seu uniforme sendo arrancado à força; o detalhe do botão do uniforme caindo; o prato de sopa que recusa comer; entre outros. O velho porteiro está, infelizmente, se rendendo aos poucos à degradação física e moral. A câmera móvel, capaz de realizar todos os movimentos, com belíssimos *travellings* (em que a câmera “acompanha” as personagens), grandes *closes* (que revelam as sutilezas do olhar sofrido do “*último homem*”), como recurso do enunciador, faz do ator discursivo um sujeito passivo, aproxima o espectador com maestria do sofrimento do velho empregado do hotel. É uma câmera que provoca a comiseração do enunciatário.

Outros detalhes relacionados com a coerência das figuras têm a ver com a simbologia dos sonhos. Os procedimentos expressionistas têm pouco espaço no plano “real” do filme e são, notadamente, percebidos na passagem do sonho, do imaginário, do devaneio. E se o imaginário detém uma força simbólica, ela é ressaltada com a fantasia extremada do final “B”. Os símbolos, que podem ser compreendidos como figuras do procedimento semântico da figurativização, fazem parte constante da narrativa: o botão caindo; o movimento da porta-giratória; o guarda-chuva do velho porteiro, funcionando como um cetro; o uniforme, marca do elo entre as classes sociais; o avental branco, que figurativiza a ruptura de uma falsa realidade que é, ao mesmo tempo, transportada para uma verdadeira, mais cruel e fria. Na passagem do sonho, o expressionismo tem um campo figurativo muito consistente: ao sair de uma porta-giratória com suas folhas enormes, o velho porteiro vê um grupo de empregados, idênticos, fragilizados e impotentes ao redor de uma arca pesada demais para sua pouca força e energia; somente ele, o porteiro energizado pelo poder do uniforme e emanando um poderoso semblante de orgulho e soberba, pode encarar tal empreitada. Trata-se de um efeito, um objetivo, segundo Lotte Eisner (1985), raramente atingido pelos expressionistas.



Basicamente, a figura do corpo, como já evidenciada, traz consigo uma importância *sui generis* ao enunciado fílmico em questão. Voltemos a nos concentrar na construção da imagem do velho porteiro, um simulacro “tangível”, explicitado no enunciado enunciado; mais precisamente no ato da piedade suscitada como efeito de sentido para atingir o enunciatário, o espectador que sofre com a dor alheia dessa ruína humana. Podemos perceber, enfatizando ainda mais essa observação, que é no corpo do velho porteiro, além do sonho, que vemos mais traços de uma estética expressionista. Seu corpo, após traí-lo com a mala pesada, começa um processo de deformação: anda trôpego e arcado, quase que se arrastando. Além disso, o pobre homem esboça traços que indicam o processo lento que o levará à beira do abismo e da loucura. Dentro do banheiro, seu corpo cansado dá sinais de abandono: dorme enquanto atende a um homem que ri ao vê-lo nesta situação: a representação de um subalterno patético. Quando chega ao prédio em que mora, sua sombra é projetada na parede, de maneira distorcida. Essa distorção atingirá também sua vida, pois, dentro de instantes, no momento em que é observado pelas vizinhas caricatas que riem de seu infortúnio, é obrigado a sair de casa por ordem de seus parentes. É importante notar que os expressionistas “já exploraram essa postura oblíqua do corpo com a finalidade de acentuar o dinamismo exaltado que acompanha o desvario dos gestos” (EISNER, 1985, p. 147). Também com relação ao corpo, outro recurso expressionista utilizado pelo enunciatário fílmico surge do efeito do riso anormal, medonho: enormes bocas abertas, ao mesmo tempo, rindo da desgraça do velho porteiro, que parecem engoli-lo, arrombando a porta de sua casa, inundando o pátio do prédio em que mora.

Tais recursos figurativos do corpo do velho porteiro são também elementos semânticos que tratam de evidenciar essa leitura isotópica da ruína humana como pretexto do aniquilamento corporal. Desse modo, um caráter incisivo emerge e revela a corporalidade desse enunciatário fílmico expressionista, pelo modo como diz o que quer dizer, ou seja, a degradação humana e social que fere a carne de alguém desafortunado por pertencer a uma minoria desfavorecida, que podemos perceber explicitado no narrado, no enunciado fílmico. Esse enunciatário “cortante” implanta a comiseração e a ironia como formas de tocar o enunciatário, de fazer com que este veja, além da precariedade corpórea e social, a possibilidade de uma redenção, mesmo que seja puro devaneio.

## 6 PARA CONCLUIR

É notório que *A última gargalhada* é um filme fundamental na vida e obra de F. W. Murnau. O filme é referência para muitos apreciadores da sétima arte. Como enunciatário fílmico, Murnau mostrou maestria ao utilizar com soberba os enquadramentos que enfatizaram ainda mais as expressões do velho porteiro, evidenciando o processo de sua descida aos infernos. Soube magistralmente fazer uso das cenas, interligando-as em sentido pleno, não sendo necessário o uso de legendas – salvo exceção feita à legenda final, mencionada pelo autor (uma referência a Carl

Mayer) –, permitindo maior aprofundamento nas personagens e objetos. O mais importante é que *A última gargalhada*, nas palavras de Lotte Eisner, é um “pequeno *fait divers* da vaidade humana, acontecimento cotidiano que mergulha até as raízes num mundo germânico, exige essa lentidão rítmica, esse peso estático – os únicos que podem lhe dar sentido” (1985, p. 148).

Ao observar a tematização e figurativização no nível discursivo do filme, o que se constata é que a construção do sentido da narrativa de *A última gargalhada* foi um processo muito engenhoso de um enunciador fílmico considerado um grande expoente do cinema expressionista alemão. O recurso das figuras, elementos semânticos fundamentais, que criam, no discurso fílmico, o efeito de sentido da piedade evidenciada pela degradação social (e de certo modo, com um cunho moralizante), e o simulacro de uma realidade vista no filme sob dois olhares, um “real” (a crueza do final “A”) e outro imaginário (o devaneio irônico do final “B”), foi fundamental para compreendermos a exposição da degeneração, nos planos social, físico e mental, que a imagem do velho porteiro representa. Também foram imprescindíveis na revelação da ironia ao redor dessa mesma personagem, quando é figurativizada como “o último homem”, em um final feliz e completamente imerso em devaneios que escondem as verdadeiras dores do mundo.

## REFERÊNCIAS

- BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução do Grupo Casa. Bauru: EDUSC, 2003.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2009.
- COURTÉS, J. *Analyse Sémiotique du Discours: de l'énoncé à l'énonciation*. Paris: Hachette, 1991.
- DANÇANDO no escuro. Direção de Lars Von Trier. Produção de Wibeke Windelov. Roteiro de Lars Von Trier. Manaus: Versátil Home Vídeo, 2013. 1 DVD (141 min.), sonoro, digital, colorido. Legendado. Português.
- EISNER, L. H. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Tradução de Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- FIORIN, J. L. Da necessidade da distinção entre texto e discurso. In: BRAIT, B.; SOUZA-E-SILVA, M. C. (Orgs.). *Texto ou discurso?* São Paulo: Contexto, 2012. p. 145-165.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Limas et al. São Paulo: Contexto, 2008.
- KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- PASCAL, B. *Pensamentos*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Ediouro, [199?].
- ÚLTIMA gargalhada, A. Direção de Friedrich Willem Murnau. Produção de Erich Pommer. Roteiro de Carl Mayer. Brasil: Continental Home Vídeo, [200?]. 1 DVD (77 min.), mudo, digital, preto e branco. Legendado. Português.

**Recebido em: 11/11/13. Aprovado em: 08/10/14.**

**Title:** *The doors that turn: a discursive study about the degradation of the body in The last laugh*

**Author:** *Odair José Moreira da Silva*

**Abstract:** *The German expressionism in cinema flourished as a cycle of films that had as one of its goals to reveal the conflicting and psychological experience of characters involved in social dictates with a profusion of elements that propagated the chaotic tone of their unconscious. One of the recurring themes of that film was social degradation, both physical and moral. The Expressionist film discourse is constructed, in some cases, based on figurativization of bodies close to human collapse and ruin, which further emphasizes this degradation that runs throughout the plot. From the perspective of French semiotics, emphasizing the discursive theory that deals with the themes and figures of discourses, and without forgetting the recurrent work of figurative isotopies, we intend to observe closely how such a recurring theme was engendered in the structure of one the most outstanding films of the German Expressionist cinema, The Last Laugh (1924), by Friedrich Wilhelm Murnau.*

**Keywords:** *Expressionism. Cinema. Body. Discourse. Isotopy.*

**Título:** *Las puertas que giran: un estudio discursivo sobre la degradación del cuerpo en La última carcajada*

**Autor:** *Odair José Moreira da Silva*

**Resumen:** *El expresionismo alemán en el cine floreció como un ciclo de películas que tenía como una de sus metas revelar la experiencia conflictiva y psicológica de los personajes involucrados en los juzgamientos sociales con una profusión de elementos que propagaban el tono caótico de sus inconscientes. Uno de los temas frecuentes de ese cine estaba centrado en la degradación social, tanto física cuanto moral. El discurso del cine expresionista es construido, en algunos casos, basado en la figuración de cuerpos el borde del colapso y de la ruina humana, lo que enfatiza más esa degradación que camina por todo el enredo. Por la vía de la semiótica francesa, enfatizando la teoría discursiva que trata de los temas y de las figuras de los discursos, sin olvidar el trabajo recurrente de las isotopías figurativas, se pretende aquí observar de cerca como un tema tan recurrente fue engendrado en la estructura de una de las películas más excepcionales del cine expresionista alemán, La última carcajada (1924), de Friedrich Wilhelm Murnau.*

**Palabras-clave:** *Expresionismo. Cine. Cuerpo. Discurso. Isotopía.*