

COLEÇÃO

GPs 21

Semiótica da Comunicação II

Organização:

Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa

Alexandre Rocha da Silva

COLEÇÃO
GPs



Semiótica da Comunicação II

DIRETORIA EXECUTIVA - TRIÊNIO 2014 2017

- Presidência** – Marialva Carlos Barbosa (UFRJ)
- Vice-Presidência** – Ana Sílvia Lopes Davi Médola (UNESP)
- Diretoria Financeira** – Fernando Ferreira de Almeida (METODISTA)
- Diretoria Administrativa** – Sonia Maria Ribeiro Jaconi (METODISTA)
- Diretoria Científica** – Iluska Maria da Silva Coutinho (UFJF)
- Diretoria Cultural** – Adriana Cristina Omena dos Santos (UFU)
- Diretoria de Projetos** – Tassiara Baldissera Camatti (PUCRS)
- Diretoria de Documentação** – Ana Paula Goulart Ribeiro (UFRJ)
- Diretoria Editorial** – Felipe Pena de Oliveira (UFF)
- Diretoria de Relações Internacionais** – Giovandro Marcus Ferreira (UFBA)
- Diretoria Regional Norte** – Allan Soljenítsin Barreto Rodrigues (UFAM)
- Diretoria Regional Nordeste** – Aline Maria Grego Lins (UNICAP)
- Diretoria Regional Sudeste** – Nair Prata Moreira Martins (UFOP)
- Diretoria Regional Sul** – Marcio Ronaldo Santos Fernandes (UNICENTRO)
- Diretoria Regional Centro-Oeste** – Daniela Cristiane Ota (UFMS)

Conselho Fiscal

- Elza Aparecida de Oliveira Filha (UP)
- Luiz Alberto Beserra de Farias (USP)
- Osvando J. de Moraes (UNESP)
- Raquel Paiva de Araujo Soares (UFRJ)
- Sandra Lucia Amaral de Assis Reimão (USP)

Conselho Curador – quadriênio 2013-2017

- Presidente** – José Marques de Melo
- Vice-Presidente** – Manuel Carlos da Conceição Chaparro
- Secretária** – Cicília Maria Krohling Peruzzo
- Conselheiro** – Adolpho Carlos Françoso Queiroz
- Conselheira** – Anamaria Fadul
- Conselheiro** – Antonio Carlos Hohlfeldt
- Conselheiro** – Gaudêncio Torquato
- Conselheira** – Margarida Maria Krohling Kunsch
- Conselheira** – Maria Immacolata Vassallo de Lopes
- Conselheira** – Sonia Virginia Moreira

Secretaria Executiva Intercom

- Gerente Administrativo** – Maria do Carmo Silva Barbosa
- Web Designer** – Genio Nascimento
- Assistente de Comunicação e Marketing** – Jovina Fonseca

Direção Editorial
Felipe Pena de Oliveira

Presidência
Muniz Sodré (UFRJ)

Conselho Editorial – Intercom

Alex Primo (UFRGS)
Alexandre Barbalho (UFCE)
Ana Sílvia Davi Lopes Médola (UNESP)
Christa Berger (UNISINOS)
Cicília M. Krohling Peruzzo (UMESP)
Erick Felinto (UERJ)
Etienne Samain (UNICAMP)
Giovandro Ferreira (UFBA)
José Manuel Rebelo (ISCTE, Portugal)
Jeronimo C. S. Braga (PUC-RS)
José Marques de Melo (UMESP)
Juremir Machado da Silva (PUCRS)
Luciano Arcella (Universidade d’Aquila, Itália)
Luiz C. Martino (UnB)
Marcio Guerra (UFJF)
Margarida M. Krohling Kunsch (USP)
Maria Teresa Quiroz (Universidade de Lima/Felafacs)
Marialva Barbosa (UFF)
Mohammed Elhajii (UFRJ)
Muniz Sodré (UFRJ)
Nélia R. Del Bianco (UnB)
Norval Baitelo (PUC-SP)
Olgária Chain Féres Matos (UNIFESP)
Osvando J. de Moraes (UNESP)
Paulo B. C. Schettino (UFRN/ASL)
Pedro Russi Duarte (UnB)
Sandra Reimão (USP)
Sérgio Augusto Soares Mattos (UFRB)

Semiótica da Comunicação II

REGIANE MIRANDA DE OLIVEIRA NAKAGAWA
ALEXANDRE ROCHA DA SILVA
(ORGANIZADORES)

São Paulo
INTERCOM
2015

Semiótica da Comunicação II

Copyright © 2015 dos autores dos textos, cedidos para esta edição à Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – INTERCOM

Editor

Felipe Pena de Oliveira

Projeto Gráfico e Diagramação

Mariana Real e Marina Real

Capa

Mariana Real e Marina Real

Revisão

Carlos Eduardo Parreira

Ficha Catalográfica

Semiótica da Comunicação II [recurso eletrônico] / Organizadores, Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa, Alexandre Rocha da Silva. – São Paulo : INTERCOM, 2015.
405 p. : il. – (Coleção GP'S : grupos de pesquisa; vol.21)

E-book.
ISBN 978-85-8208-094-8

1. Comunicação. 2. Ciências da Comunicação. 3. Meios de Comunicação. 4. Comunicação-Conceitos. 5. Comunicação Semiótica. 6. Semiótica da Comunicação. 7. Semiótica. 8. Ciências da Significação. 9. Signos-Conceitos. 10. Pesquisas em Comunicação. 11. Comunicação-Congresso. I. Nakagawa, Regiane Miranda de Oliveira. II. Silva, Alexandre Rocha da. III. Título.

CDD-300

Todos os direitos desta edição reservados à:

Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – INTERCOM

Rua Joaquim Antunes, 705 – Pinheiros

CEP: 05415 – 012 – São Paulo – SP – Brasil – Tel: (11) 2574 – 8477 /

3596 – 4747 / 3384 – 0303 / 3596 – 9494

<http://www.intercom.org.br> – E-mail: intercom@usp.br

Sumário

Apresentação	II
<i>Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa</i>	
<i>Alexandre Rocha da Silva</i>	

PARTE I

Semiótica, teoria e epistemologia

1. Semiótica e comunicação: ciências em fronteira	17
<i>Lucrécia D'Alessio Ferrara</i>	
2. Memória da cultura em modelos informacionais: a perspectiva tipológica da semiótica histórica	35
<i>Irene Machado</i>	

3. Efeitos de sentidos pelas mediações:
comunicação e design 66
Ione Maria Ghislene Bentz

4. Angulações semióticas para pensar o lugar
do meio de comunicação 82
Flávio Augusto Queiroz e Silva

PARTE II

Audiovisualidades

5. A constituição intersemiótica da música 107
Cássio de Borba Lucas
Alexandre Rocha da Silva

6. Fator compensatório: artifício, simulação
e normalização na construção do
apresentador televisivo 130
Nísia Martins do Rosário
Lisiane Machado Aguiar

7. A linguagem cinematográfica e a religião:
a crucificação no cinema de Walter Salles 150
Fábio Sadao Nakagawa

8. Poéticas midiáticas radiofônicas:
declamação e recitação 167
Carmen Lucia José

9. A Liberdade como Paradoxo em “A Liberdade
É Azul”, de Krzysztof Kiesłowski 185
João Fabricio Flores da Cunha

PARTE III
Jornalismo, mídia e semiose

10. Seis categorias para o ciberacontecimento208
Ronaldo Henn
11. A importância da reportagem
no jornalismo cultural.....228
Gilmar Adolfo Hermes
12. #vempranua e a guerra das linguagens253
Bibiana de Paula Friderichs
13. Jornalismo e construção social da realidade:
a semiose da notícia no *Jornal Nacional* 269
Felipe Moura de Oliveira

PARTE IV
Linguagens e espacialidades

14. A dimensão sistêmica da publicidade:
o diálogo com os meios e o consumo.....292
Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa
15. Ruídos cotidianos e fragmentos de
pertencimentos na paisagem urbana 312
Fátima Aparecida dos Santos
16. As linguagens da alimentação: uma investigação
semiótica introdutória sobre a linguagem fitness
de comer e de cozinhar..... 334
Helena Maria Afonso Jacob

17. As vidas imaginadas de Marilyn Monroe: o uso de nomes próprios na literatura contemporânea brasileira como metalinguagem dos meios de comunicação	355
<i>André Corrêa da Silva de Araujo</i>	
18. A imagem como ferramenta produtora de sentido na publicidade: uma análise semiótica da campanha do veículo <i>Peugeot 207 RC</i>	380
<i>Ítalo Jorge Menezes Medeiros</i>	
<i>Talita de Azevedo Déda</i>	
Sobre os autores	396

APRESENTAÇÃO

Apresentação

O segundo e-book do GP Semiótica da Comunicação apresenta um panorama representativo das principais abordagens e temas que têm permeado as discussões do grupo nos últimos anos. Por isso, os quatro capítulos que estruturam a organização desta obra correspondem a algumas das principais sessões temáticas do GP, cuja recorrência, há vários encontros, elucida o foco das preocupações dos pesquisadores que se dedicam ao estudo da semiótica e sua interface com o campo da comunicação.

A primeira parte, intitulada *Semiótica, teoria e epistemologia*, é voltada ao debate de questões teóricas relacionadas à compreensão sócio-cultural da cultura e aos desafios epistemológicos que a semiótica coloca para a comunicação. Essa discussão é iniciada com o artigo *Semiótica e comunicação: ciências em fronteira*, de autoria de Lucrecia D'Alessio Ferrara, professora convidada para esta edição. Nele, a autora elucida a correlação

entre a comunicação e a semiótica, tendo em vista as perspectivas colocadas pela semiologia, pela dimensão lógica do signo proposta por Charles Sanders Peirce e pela perspectiva sistêmica de estudo da cultura vinculada aos estudiosos da Escola de Tártu-Moscou. Em *Memória da cultura em modelos informacionais: a perspectiva tipológica da semiótica histórica*, Irene Machado versa sobre os modelos informacionais da cultura, responsáveis por incitar o devir da civilização, com base na semiótica histórica e nos estudos tipológicos desenvolvidos por Iúri Lótman. Ione Maria Ghislene Bentz, em *Efeitos de sentidos pelas mediações: comunicação e design*, enfatiza as possibilidades de diálogo transdisciplinar entre a semiótica, a comunicação e o design. Essa primeira parte é finalizada com o artigo *Angulações semióticas para pensar o lugar do meio de comunicação*, de Flávio Augusto Queiroz e Silva, que discute as dinâmicas sociais, culturais e mentais que envolvem a ação dos meios na cultura, tendo por base os conceitos de semiose, inquirição e comunidade formulados por Charles Sanders Peirce.

Composto por cinco artigos, a segunda parte, denominada *Audiovisualidades*, enfoca as semioses que geram sons e imagens, produzindo uma espécie de audiovisualização da cultura. Em *A constituição intersemiótica da música*, Cássio de Borba Lucas e Alexandre Rocha da Silva exploram a perspectiva das materialidades em relação com a semiótica, por meio de uma investigação sobre a materialidade da música. O artigo *Fator compensatório: artifício, simulação e normalização na construção do apresentador televisivo*, de autoria de Nísia Martins do Rosário e Lisiane Machado Aguiar, visa discutir o processo de produção de sentidos dos corpos humanos nos textos culturais televisuais. Já Fábio Sadao Nakagawa, em *A linguagem cinematográfica e a religião: a crucificação no cinema de Walter Salles*, apresenta uma análise do filme *Central do Brasil*, em que elucida de que maneira determinados signos religiosos são

ressignificados no processo construtivo da obra. Carmen Lucia José, em *Poéticas midiáticas radiofônicas: declamação e recitação*, busca elucidar as distinções entre declamar e recitar, tendo em vista as “poéticas do ouvir” que são potencializadas pela linguagem radiofônica. Por fim, em *A liberdade como paradoxo em “A liberdade é azul”, de Krzysztof Kieślowski*, João Fabricio Flores da Cunha investiga o paradoxo que envolve o modo como a revolução francesa é tratada na obra do cineasta polonês, com base na análise semiótica e na teoria do sentido de Gilles Deleuze.

A terceira parte, *Jornalismo, mídia e semiose*, discute a produção de sentidos e a contínua ressignificação das linguagens jornalísticas na cultura. No primeiro artigo, *Seis categorias para o ciberacontecimento*, Ronaldo Henn apresenta as categorias que caracterizam os ciberacontecimentos (mobilizações globais, protestos virtuais, exercícios de cidadania, afirmações culturais, entretenimentos e subjetividades), formuladas com base em procedimentos metodológicos inspirados no conceito de semiose, proposto por Charles Sanders Peirce. Em *A importância da reportagem no jornalismo cultural*, Gilmar Adolfo Hermes contextualiza a noção de jornalismo cultural e, também respaldado pela semiótica formulada por Peirce, realiza a análise de uma matéria da editoria de Artes Visuais, da revista *Bravo!*. Bibiana de Paula Friderichs, com *#vemprarua e a guerra das linguagens*, propõe uma análise semiológica do movimento #vemprarua, visando elucidar a estreita relação entre linguagem e política. Finalmente, Felipe de Oliveira, em *Jornalismo e construção social da realidade: a semiose da notícia no Jornal Nacional*, propõe uma reflexão sobre a construção social da realidade pelo jornalismo e, para tal, realiza a análise semiótica de uma matéria jornalística televisual veiculada no *Jornal Nacional*.

A quarta e última parte, *Linguagens e espacialidades*, aborda a diversidade de linguagens existentes e a maneira pela qual

elas constroem diferentes espacialidades na cultura. No primeiro artigo, *A dimensão sistêmica da publicidade: o diálogo com os meios e o consumo*, Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa elucida por que a prática retórica agenciada pela publicidade não pode prescindir de uma abordagem semiótico-sistêmica, tendo em vista o diálogo que os anúncios estabelecem com os meios comunicacionais e o consumo. Em *Ruídos cotidianos e fragmentos de pertencimentos na paisagem urbana*, Fátima Aparecida dos Santos busca criar uma cartografia dos signos e ruídos que constroem um lugar, tendo por objeto a Região Administrativa Guará II, localizada no Distrito Federal. Já Helena Maria Afonso Jacob, em *As linguagens da alimentação: uma investigação semiótica introdutória sobre a linguagem fitness de comer e cozinhar*, investiga o surgimento da linguagem fitness e sua dimensão biopolítica. André Corrêa da Silva de Araujo, em *As vidas imaginadas de Marilyn Monroe: o uso de nomes próprios na literatura contemporânea brasileira como metalinguagem dos meios de comunicação*, explora a possibilidade de compreensão dos meios eletrônicos pela literatura. Por fim, Ítalo Jorge Menezes Medeiros e Talita de Azevedo Déda, em *A imagem como ferramenta produtora de sentido na publicidade: uma análise semiótica da campanha do veículo Peugeot 207 RC*, realiza a análise de um anúncio impresso, buscando elucidar a ação persuasiva da imagem.

Boa leitura!

Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa (coordenadora)
Alexandre Rocha da Silva (vice-coordenador)
(Gestão 2011-2012 e 2013-2014)

PARTE I.

SEMIÓTICA, TEORIA E EPISTEMOLOGIA

1.

Semiótica e comunicação: ciências em fronteira

LUCRÉCIA D´ALESSIO FERRARA

Mientras que la ciencia del hombre, en particular la semiótica de la cultura, busca regularidades del proceso cultural y aspira a comprender la naturaleza de los mecanismos antientrónicos de la historia, en el otro extremo del túnel se oyen fuertes explosiones [...] Y el asunto no está en hallar una u otra fórmula sacada de algún pensador del pasado [...], sino en entender que no es una fórmula, sino la historia de la evolución lo que constituye tanto el misterio como el desciframiento de la historia (LÓTMAN, 1998, p. 251, 254).

O signo e as externas estruturas culturais

Indo além do célebre conceito de fronteira que, elaborado por Lótman, constitui paradigma dos estudos da linguagem

nos passos da cultura, procura-se, a partir da epígrafe desse texto, não a constatação profícua das manifestações da fronteira na constituição da cultura, mas evidenciar o elemento que, ambivalente entre cultura e tradição, entre sincronia e diacronia, entre história e explosões históricas, subjaz ao conceito de fronteira, ou seja, procura-se traçar os primeiros passos que levam a uma evolução entre fronteiras e transformam a cultura em movimento entre fronteiras. Esse é o parâmetro das reflexões que se pretende desenvolver, a fim de perceber como entre semiótica e comunicação se estabelece uma evolução de ciências em fronteira.

Entre os dois focos científicos persiste denso nevoeiro que faz com que a primeira devore a segunda e essa, por sua vez, procura, através dos meios técnicos, uma forma engenhosa de fazer explodir a primeira, roubando-lhe o possível interesse científico.

Mas, afinal, como linguagem e comunicação podem se complementar ou como semiótica e comunicação se divorciam na medida em que cada uma, por si mesma, se instala enquanto fiel da balança que estabelece as relações culturais entre os homens? Cabe perguntar como os limites de um território científico se apresentam invulneráveis e hegemônicos?

A história não será nossa aliada nesse exercício, porque procura estabelecer singulares lugares científicos que impedem a tentativa de uma aproximação evolutiva que, apesar dos limites daqueles lugares, acontece e se faz presente. Se quisermos entender aquelas explosões evolutivas que se deixam perceber nas frestas dos eventos registrados, é necessário ir além da história como registro dos fatos. Entretanto, semiótica e comunicação não podem prescindir daquela linearidade histórica, embora ela seja insuficiente para nos fazer perceber a possibilidade da relação evolutiva que ocorre entre ambas.

O primeiro Congresso da Associação Internacional de Semiótica, realizada em junho de 1974 em Milão, foi inaugurado com uma conferência de Roman Jakobson, intitulada “O desenvolvimento da semiótica”. O texto dessa conferência constituiu o documento oficial e, apesar da persistente tendência de manutenção do estruturalismo como teoria e método dos estudos da linguagem, ousou apresentar algumas bases que, embora dogmáticas, poderiam dar origem a outra área científica. A citada conferência constituiu paradigma de uma ciência nascente: a semiótica.

As raízes estruturais daquelas bases não se encontram no decantado estruturalismo, mas curiosamente apontam para outras dimensões que revisitam, com o auxílio de outra matriz de leitura, as mesmas raízes que deram origem ao estruturalismo. A célebre conferência de Jakobson desenvolve essa releitura que distancia a semiótica do estruturalismo, embora as engenhosas interpretações do cientista tenham sido insuficientes ou precipitadas para superar o prestígio de um movimento que, na década de 60, havia alcançado o ápice de uma ação explosiva no território dos estudos da linguagem. Ante essas considerações, ousou levantar a hipótese de que as enunciações de Jakobson não se preocupavam em estabelecer outra ciência, a semiótica, mas perceber a possível evolução da linguagem como alicerce científico da cultura.

Jakobson encontra as bases da estrutura semiótica no reconhecimento e definição do signo como elemento estruturador da linguagem, enquanto representação do mundo ou como biombo para seu reconhecimento. Nesse sentido, Jakobson não procura as raízes da semiótica, mas do signo como elemento que a estrutura e diversifica em distintas manifestações tal como ele próprio, signo, se enuncia, ou seja, se o signo é a raiz da semiótica não o é senão como diferença dos papéis que desempenha em distintas dimensões de definição das linguagens. Como exemplo dessas diferenças, Jakobson justapõe Saussure e Peirce.

Saussure estabelece a dicotomia significante e significado salientando que, apesar da constância daquela dupla como elemento de aproximação entre as linguagens, na realidade, seus resultados se alteram conforme o eixo de definição científica, mais aderente ao significante do que ao significado. Nesse sentido e aproximando-se do estruturalismo para cuja natureza seu sistema científico contribuiu de modo decisivo,

Saussure apresenta como alicerce da sua teoria a própria natureza do verbal cujo signo se apresenta através de uma camada externa, o significante, que encobre uma segunda, o significado, que só pode ser atingido através dos traços que desenham o significante. Essa teoria reconhece que Saussure dá origem à linguística estrutural e suas irmãs gêmeas a semiologia e o estruturalismo que fazem do significante o instrumento indispensável à transmissão de um significado que, composto nas camadas indecomponíveis do significante, sempre lá estará de modo definitivo, embora mudo, sem fala, porque essa propriedade cabe ao significante.

Peirce, ao contrário, concilia linguagem e lógica e o faz através de uma operação que, embora parta da natureza representativa do signo, não se extingue nela porque, ao contrário de Saussure, encontra o signo distante da sua base dicotômica, significante e significado, mas o desenha em cadeia triádica que, operativamente, o decompõe na medida em que o desenvolve logicamente em outros tantos signos potenciais. Nessa reserva de sentido, o signo para Peirce jamais se conclui, pois está sempre se remodelando aditivamente e acrescentando a um signo, outros signos. Uma semiótica não verbal, mas lógica e apoiada em signos que, de modo interpretante, se desdobram ou se multiplicam em semiose.

Nessa origem, se identifica o limite entre duas ciências: a semiologia e a semiótica. Entre ambas, estabelecem-se inevitáveis diferenças epistemológicas que precisam ser consideradas, se quisermos entender a razão que produz distâncias

entre semiótica e comunicação. No desenho desses limites, se encontram distintos paradigmas que têm origem nas próprias concepções de signo e surgem como diferenças que o fazem externo à cultura.

Para Saussure, ou melhor, para a semiótica de extração linguística, o signo é autorreferente na estrutura significante que o concentra e o finaliza, cabendo, portanto, à sua semiótica, a discriminação daquela estrutura significante que, estática e completa na sua concepção abstrata, seria suficiente para estabelecer modelos que contém, na própria estrutura significante, sua base. Desse modo, a semiótica seria responsável pela proposição daqueles modelos que gerariam todas as estruturas comunicativas. Semiótica e comunicação seriam, não só, ciências que se demarcariam em territórios distintos e limitados, mas considerando certa antiguidade da semiótica como ciência da linguagem, estaria justificada certa hegemonia científica da primeira sobre a segunda. Se de um lado e enquanto simples uso instrumental dos meios, a comunicação apresentasse uma epistemologia eficiente, tendo em vista a consecução das metas ou efeitos a atingir, a semiótica, por outro lado, estaria pautada pela descrição dos traços de sentido modelados pela segurança da metodologia demonstrativa das bases significantes. Desse modo, no alicerce metodológico de um modelo, a semiótica surge como território que ensina, à comunicação, as bases mediativas voltadas para o alcance de efeitos predefinidos.

Ao contrário, para a lógica relacional interpretante que lidera a concepção do signo triádico de Peirce nada se configura de modo definitivo e aquela concepção aponta o movimento de um signo em processo de semiose. Nesse sentido, a concepção de signo se confunde com a própria semiose que, em movimento, nada limita ou define. Sem modelos, o interpretante está livre para gerar outros signos que diferem das suas bases, embora delas conserve índices e traços que

permitem uma arqueologia daquelas sementes em semiose. Para a semiótica de Peirce, portanto, não há modelos metodológicos, mas processos cognitivos contínuos e evolutivos, mas sem metas definidas. Outra base epistemológica que confere à semiótica a configuração de uma comunicação indefinida, porque mais interativa do que mediativa.

De um signo autorreferente na estabilidade de suas bases modelares, caminha-se para um signo lógico e processual na indefinição de sua continuidade. Nesse sentido, encontra-se forte razão para entender a diferença radical que existe entre semiologia e semiótica, embora a economia do uso pragmático dos nomes insista em afirmar uma sinonímia que impede observar que tratam de epistemologias e relações subjacentes a distintas concepções sógnicas, assinalam diferentes estruturas externas da cultura e distintas dimensões políticas dos signos como representantes da cultura.

Ciências em fronteira

Em 1984, Lótman propõe seu conceito de semiosfera que, entendendo a cultura presente em todos os sistemas científicos, não a descreve como consequência da ciência, ao contrário, a concebe como endógena a ela, ou seja, a ciência decorre da cultura e é por ela atingida, informada, estruturada, transformada. A cultura é marca evolutiva da ciência, embora não o seja como sinal de polarização, mas de união. Encontrar os traços dessa unidade nos remete à necessidade de decodificar o texto que atua como epígrafe a esse trabalho. Para tanto, é necessário perceber o sentido da oposição que se pretende estabelecer entre ciência e cultura, signo e representação, semiologia e semiótica e entender a necessidade de superar hegemonias ou polaridades de sentido que procuram desconhecer, nas ciências da linguagem, os traços

que levam a reconhecer a ciência como evolução no território da cultura.

Desse modo, a semiótica da cultura proposta por Lótman procura superar as barreiras que fazem do discurso, da semiótica e da cultura elementos que se estranham a ponto de se entenderem com três semióticas distintas, embora designadas por um mesmo nome. Entender esse território evolutivo constitui o desafio desse trabalho; para tanto, procura-se ir além dos limites autorreferenciais que se estabelecem entre significante e significado, signo e linguagem, ciência e cultura, história e evolução, semiótica e comunicação.

Para tanto, a semiótica proposta por Lótman apresenta três conceitos fundamentais para que seja possível apreender as relações entre signo e cultura e superar a possível e limitadora autorreferencialidade que cria, entre ambos, uma sinonímia que identifica linguagem e cultura estabelecidas como territórios sem fronteira. A sagacidade da proposta de Lótman nos permite perceber que a linguagem está na cultura, mas articula mecanismos de controle das possíveis alterações entrópicas da segunda, embora seja sensível às transformações ou semioses que a caracterizam. Aqueles conceitos se sintetizam nos movimentos designados pelo autor como memória, fronteira e explosão (LÓTMAN, 1996, 1999).

A memória desempenha papel conservador e delimitador dos desequilíbrios que, próprios da cultura sempre sujeita às transformações, surgem como elementos instáveis que merecem ser controlados, a fim de que seja possível reconhecer os traços de linguagem que constituem a economia básica de identidade da cultura, funcionando como conjunto equilibrado e homogêneo. Porém, ao lado da memória e como seu elemento de renovação vigorosa, surge a fronteira com inalienáveis funções multiplicadoras e renovadoras sempre presentes, porque originárias das próprias transformações que sustentam as bases culturais:

La frontera tiene también otra función en la semiosfera: es un dominio de procesos semióticos acelerados que siempre transcurren más activamente en la periferia de la *oikumena* cultural, para de ahí dirigirse a las estructuras nucleares y desalojarlas [...] La no homogeneidad estructural del espacio semiótico forma reservas de procesos dinámicos y es uno de los mecanismos de producción de nueva información dentro de la esfera [...] La división en núcleo y periferia es una ley de la organización interna de la semiosfera. En el núcleo se disponen los sistemas semióticos dominantes. Sin embargo, mientras que el hecho de esa división es absoluto, las formas que reviste son relativas desde el punto de vista semiótico[...] (LÓTMAN, 1996, p. 28, 30).

Nesse movimento que estabelece a diferença entre limites e fronteiras, entende-se que aquela dinamicidade atinge, não apenas a memória, mas a própria fronteira que se faz mutante, na mesma medida em que atua como modificadora dos sistemas culturais estabelecidos. Desse modo, a fronteira interfere e altera a homogeneidade da cultura mas, ao mesmo tempo, é interferida por outro dispositivo de controle denominado explosão. Ou seja, esse dispositivo não registra um fato mas, previsível e imprevisível, atua como uma categoria de análise do próprio movimento que exige um alerta para as mudanças que atuam na memória e na própria fronteira alteradas pelo acaso explosivo, enquanto acontecimento imprevisível. Essa casualidade sem determinismos ou previsibilidades exige uma transformação da semiótica que, ao mesmo tempo em que cria configurações sógnicas, sugere outra forma de produzir inferências cognitivas. A densidade dessa mudança perturba o tradicional conhecimento reiterativo entre causas e efeitos e propõe que consideremos a semiótica como uma original forma de pensar sem previsões, ao mesmo tempo

em que nos permite entender as convulsões culturais produzidas pelos acontecimentos explosivos:

Y así, el momento de la explosión indica el inicio de una nueva fase. En los procesos que se cumplen con la participación activa de los mecanismos de autoconciencia, éste es un momento crucial. Es como si la conciencia retrocediese al momento precedente a la explosión, e interpretase retrospectivamente todo lo sucedido. Sobreviene una transformación retrospectiva. Lo sucedido se proclama como lo único posible: “fundamental, históricamente predeterminado”. Lo que no ha sucedido es interpretado como algo imposible. A la casualidade se le atribuye el peso de lo que es normal e inevitable (LÓTMAN, 1999, p.32).

A relação entre memória e fronteira pautada pelos movimentos explosivos apresenta, para a semiótica, outro domínio. Além da configuração sgnica, é necessário observar outra forma de produzir conhecimento que altera a compreensão da semiótica como simples método ou como epistemologia padronizada teoricamente. Ao contrário, a semiótica surge como *forma de pensar* que altera sua definição científica e, sobretudo, suas possíveis consequências metodológicas: submissa ao incerto, a semiótica exige que se entenda a dinâmica das sementes do pensar, uma arqueologia que, sem inícios inaugurais e sem fins determinados, convida a investigar as configurações cognitivas que subjazem às semióticas ou ir ao encontro heurístico de textos no texto:

El concepto de “texto” se emplea de manera polisémica [...] En el sistema general de la cultura los textos cumplen por lo menos dos funciones básicas: la transmisión adecuada de los significados y la generación de nuevos sentidos. La primera función se cumple de la mejor manera en el caso de la más

completa coincidência de los códigos del que habla y el que escucha, y, por consiguiente, en el caso da la máxima monosemia del texto [...] La segunda función del texto es la generación de nuevos sentidos [...] El rasgo distintivo básico del texto en esta segunda función es su carencia de homogeneidad interna. El texto representa um dispositivo formado como un sistema de espacios semióticos heterogêneos em cuyo *continuum* circula algún mensaje inicial [...] El juego de sentido que surge entonces en el texto, el deslizamiento entre los ordenamientos estructurales de diverso género, le confiere al texto *posibilidades de sentido mayores* que aquellas de que dispone cualquier lenguaje tomado por separado (LÓTMAN, 1996, p.91,94,96).

Como *forma de pensar*, a semiótica exige a heurística de uma inferência atenta à circulação de sentidos indeterminados e imprevisíveis que, indo além do simples jogo daquela indeterminação, como aponta Lótman, exige a descoberta da assinatura (AGAMBEN, 2008) ou arqueologia comunicativa que subjaz a toda semiótica.

Entre semiótica e comunicação: o mundo

No confronto entre a sequência linear de um modelo e a dinâmica evolutiva da reiteração sem recursividade, nos deparamos com outra oposição que está na raiz daquela linearidade e apresenta duas características fundamentais. Trata-se dos conceitos de veículo e vínculo que fundamentam a possibilidade comunicativa da linguagem. Enquanto veículo soma-se, à linguagem, sua capacidade de transmitir e considerar-se eficiente, na medida em que é agenciadora da portabilidade instrumental da mensagem que a reduz à simples funcionalidade veiculativa.

Entretanto, aliando-se e transformando a própria comunicação, a linguagem perde sua autonomia emissiva e se transforma, ao ordenar-se em uma função vinculativa que, não só supera a dimensão veiculativa, mas a desconstrói para manifestar uma face que corrói a simplicidade linear. Ao desenhar-se como vínculo sem endereços ou modelos, a linguagem se faz presente nos veículos instrumentais de meios tecnológicos ou não, mas edifica os vínculos que nascem sempre como novos, porque se fazem e refazem na mesma medida em que a linguagem se faz reconhecer como comunicante.

Como vínculo, a linguagem adere à capacidade que a prolifera para além de si mesma e a faz dialogante e plurilinguística, embora nada transmita e nada evidencie. Aliam-se linguagem e cultura, semiótica e comunicação como ciências em fronteira.

Entretanto, é necessário ponderar que, nesse intercâmbio, o signo não se faz disponível ao vínculo de modo explícito e natural porque, embora presente na tecnologia de um meio técnico, não oferece certezas comunicativas transmissivas, visto tratar-se de comunicação sem mensagens pré-estabelecidas. Ao contrário e embora possa partir de estímulos tecnológicos, a linguagem exige a reação do receptor que, agora, se comunica pela resposta contida nas suas ações, comportamentos e valores. Desse modo, ensina-se a descobrir a comunicação, ao mesmo tempo em que o signo, na sua dinâmica, ensina a ver o mundo que se comunica. Nessa dinâmica, surge outra dimensão pragmática da comunicação, realizada nos vínculos que se apresentam em mudança e precisam ser reconhecidos pelo conhecimento e pela ciência que vão além dos efeitos do gesto transmissivo a fim de atingir a natureza da ação, pensada na semiose dos seus vínculos.

Nessa semiose, a comunicação surge como atividade científica entendida, doravante, como “rede de conexões”

possíveis que se estabelecem entre representação e interpretação atuantes como paradigmas da ciência nas diferenças que as constituem: se através do signo, a representação exige a dimensão fenomênica do objeto para sugerir a invenção de outra dimensão cognoscível, a interpretação, ao contrário, é a condição que mantém viva a ciência como interrogação do sujeito na sua relação evolutiva com o mundo. Entretecida nos vínculos comunicativos, a semiótica a eles pertence e não está sujeita à natureza de códigos, discursos ou conceitos que a especializam em teorias autônomas, detentoras de poder e domínio científico. Ao contrário e enquanto *forma de pensar*, a semiótica se confunde com o próprio conhecimento que ajuda a produzir.

A comunicação como evolução da ciência da linguagem

No início do século XX, Teilhard de Chardin, sacerdote jesuíta, cunhou o vocábulo noosfera para recuperar o caráter evolutivo do universo e aí flagrar o nascimento do pensamento (CHARDIN, 1987, p. 196-197). Na altura de 1940 e nas décadas que se lhe seguiram, um dos sonhos mais acariciados por McLuhan – a aldeia global – foi apontado como uma utopia, sem reconhecer que ela profetizava uma realidade iminente onde todos os homens:

estariam irrevogavelmente envolvidos uns com os outros e seriam responsáveis uns pelos outros [...] todos os homens como membros do corpo de Cristo – isto se torna tecnologicamente um fato sob condições eletrônicas (McLUHAN *apud* WOLFE, 2005, p.16)

A relação entre Chardin e McLuhan é recuperada pelo próprio comentarista do segundo e os dois conceitos – a noosfera e a aldeia global – surgem relacionados e é reconhecida a influência do primeiro autor sobre o segundo. O homem surge como uma espécie zoológica, embora dotada de intencionalidades comunicativas, desejos e valores morais que lhe permitem habitar e tornar cada vez mais complexo o mundo, na mesma medida em que evolui e se transforma.

Superando a ingênua sedução pelo desenvolvimento tecnológico em si mesmo que pode estar subjacente aos dois conceitos anteriores, observa-se que eles podem ter consequências para um conhecimento que considere a comunicação na operação semiótica dos seus vínculos como elemento estruturante e presente em conceitos como noosfera de Teilhard de Chardin ou como téttrade de McLuhan:

on peut donc dire qu'avec l'Homme c'est un chapitre nouveau qui s'ouvre pour la zoologie, lorsque, pour la première fois dans les fastes de la Vie, ce ne sont plus quelques feuilles isolées, mais c'est un phylum – et mieux encore un phylum ubiquiste – tout entier qui tout d'un coup, et en bloc, fait mine de se totaliser. L'Homme, apparu comme une simple espèce; – mais graduellement élevé, par jeu d'unification ethnico-sociale, à la situation d'enveloppe spécifiquement nouvelle de la Terre. Mieux qu'un enbranchement; mieux qu'un Règne même: ni plus ni moins qu'une "sphere", – La *Noosphère* (ou sphère pensante) superimposée coextensivement(mais en combien plus lié et homogène!) à la Biosphère (CHARDIN, 1963, p.111).

Em análoga dinâmica de ideias sistêmicas, McLuhan propõe o conceito de téttrade como uma lei que, de modo espontâneo, estabelece relações de interdependência que, sem

serem deterministas ou antropocêntricas, entende todo o universo como um artefato a produzir ações e reações de homens, objetos, tecnologias:

Our laws of media are intended to provide a ready means of identifying the properties and actions exerted upon ourselves by our technologies and media and artefacts. They do not rest on any concept or theory, but are empirical, and form a practical means of perceiving the action and effects of ordinary human tools and services. This tetrad of the effects of technologies and artefacts presents not a sequential process, but rather four simultaneous one. All four aspects are inherent in each artefact from the start. . . In tetrad form, the artefact is seen to be not neutral or passive, but in active logos or utterance of the human mind or body that transforms the user and his ground (McLUHAN, 1988, p.98-99).

Nessa conjunção entre homens e objetos, entre consciência e natureza do mundo, estabelecem-se novas e outras dinâmicas para as relações entre semiótica e comunicação; não enquanto mimese do mundo configurada através de signos, mas como modo de configuração que nos leva a produzir conhecimento através de vínculos que, associativamente, estabelecem organizações circulares, esféricas entre signo e linguagem, semiótica e comunicação, semiosfera e biosfera: cultura, homens, objetos e natureza.

Nesse sentido, a semiótica não se refere ao meio como instrumento de alienação do sujeito, mas como nova forma de pensar e habitar o mundo através do modo como ele configura o jogo das relações sógnicas, portanto, entende-se que a comunicação na sua semiótica só se realiza através de vínculos que se produzem à medida em que comparecem no movimento de uma mente interpretadora ou explosão

cultural que preenchem de sentidos improváveis ou falíveis o território que existe entre o objeto e o signo que o representa, entre a história e a cultura. Se o signo não referencia o mundo, pois não o espelha como mimese, constitui, entretanto, outra forma cognitiva que exige reações livres de pressupostos teóricos ou ideológicos, para considerar experiências distintas de qualquer referência previamente determinada. Uma relação vinculativa para uma semiótica comunicativa.

O sentido coletivo, presente na etimologia da palavra comunicação, se redesenha ante a dimensão vinculativa sem certezas cognitivas, mas que se processa experimentalmente através de ensaios e erros afinados e refinados à medida em que a própria aceleração dos meios, presentes nos vínculos, nos ensina a atuar coletivamente e a rever, em cada experiência comunicativa, a própria dimensão vinculativa dos seus signos. Impõe-se considerar o desenho que encontra outra forma de conhecer o mundo inscrito nas convergências difusas de vínculos objetivos e subjetivos que, associados, exigem uma operação cognitiva contínua, produzida na interface de valores culturais processados por uma mente interpretadora.

Nessa circularidade sem convergências, a semiótica se revela como um momento imprescindível à comunicação enquanto ciência, porém, não se trata de um método que, a priori, se aplique à decodificação dos processos comunicativos, ao contrário, a semiótica constitui um modo de pensar relações e vínculos comunicativos, iluminados em associações universais.

A semiótica permite à comunicação identificar-se enquanto ciência, porém, não é uma matriz de apreensão ou explicação do objeto, mas uma lógica que ensina a ver as diversas manifestações dele; por sua vez, a comunicação enquanto uma semiótica, se submete à necessidade de operar com uma estrutura conjectural e hipotética das linguagens que, em contínua mudança, aderem à própria dinâmica vinculativa e interativa do universo.

Sem reduções teóricas ou conceituais, supera-se nessa dimensão vinculativa e interativa o saber classificatório, a fim de considerar a complexidade sempre móvel do objeto; em lugar do conceito, buscam-se as possibilidades do novo e, então, surge uma distinção notável: não se criam semióticas ou comunicação como novas ciências definitivas, mas apenas, possibilidades de conhecimento sempre à espera de ser ultrapassado. Entre semiotizar e comunicar se estabelece a dinâmica de mudança e evolução do universo que impõe, àquelas ciências em fronteira, a necessidade de alertas não dogmáticos. Supera-se a explicação e a certeza para gerar outra ética científica onde se reúnem ideia, concepções e invenções compartilhadas e ampliadas, na fatura de um mundo onde um homem livre é capaz de gerar o conhecimento que trilha os caminhos da criação na complementaridade entre emoção e razão, entre o real e o imaginário. Essa ciência sugere outro mapa do mundo onde os lugares são dimensões culturais que não se circunscrevem em territorialidades, mas constituem referências cognitivas que caminham da dimensão sensível ao desenho do mundo marcado por diferenças.

Entretanto, visto que não há diferenças sem pontos de contato e similaridades, esse desenho de mundo exige um diálogo científico que é, ao mesmo tempo, auto e hetero-referencial, ou seja, nas suas categorias constitutivas, a semiótica edifica sua esfera de autonomia científica, porém o diálogo com a comunicação lhe permite confrontar-se com uma hetero-referência que se situa, não no fenômeno configurado semioticamente, mas nas possibilidades das suas conseqüências.

Anti-cronológicas, essas possibilidades não têm história que as determinem, mas acabam por criar um espaço semiótico chamado por Lótman de semiosfera que, em expansão, acaba por encontrar-se no desenho do mundo onde, e apesar do alvoroço da globalização econômica, industrial

e financeira, Chardin propõe uma possibilidade de diálogo entre todos os seres vivos. Por coincidência ou não, esse diálogo ocorre no espaço do universo, se denomina noosfera e configura a semiótica dos vínculos comunicativos que identificam todos os seres vivos. As ciências dialogam e, nessa troca, concretizam sua autonomia: não há ciência sem diálogo de ideias. Os nomes noosfera e semiosfera concretizam, na figura geométrica, a característica ontológica da ciência que se dá em um espaço de dimensões contínuas e em constante transmutação, a fim de superar o monólogo do enunciador hegemônico dos processos enunciativos que não ousa produzir-se como um diálogo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum sul método*. Turin: Bollati Boringhieri, 2008.

CHARDIN, Teilhard de. *O fenômeno humano*. São Paulo: Cultrix, 2011.

_____. *La place de l’homme dans la nature*. Paris: 10/18, 1963.

JAKOBSON, Roman. *Lo sviluppo della semiotica*. Milão: Bompiani, 1978. p.22-62.

LÓTMAN, Iúri. *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa, 1999.

_____. *La semiosfera I. Semiotica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.

_____. *La semiosfera II. Semiotica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra, 1998.

McLUHAN, Marshall; McLuhan, Eric. *Laws of media the new science*. Toronto/Londres: University of Toronto Press, 1988.

2. Memória da cultura em modelos informacionais: a perspectiva tipológica da semiótica histórica

IRENE MACHADO

Introdução: Tipologia histórica em modelos informacionais

Será o movimento da história sempre uma marcha ancorada na continuidade? Nos estudos da cultura, o *continuum* histórico se alimenta fartamente das relações de causa-e-efeito e de dominante em que noções como transmissão de informação ou transporte de mensagens, consagradoras da sucessão linear de eventos e de invenções. Tal entendimento nos é apresentado como a única alternativa e, por conseguinte, livre de qualquer suspeita.

Para os estudos da semiótica histórica de Iúri Lótman, ainda que o estudo da cultura tenha surgido “como estudo de sua história”, seu objetivo não eram as sucessões mas sim as diferenças entre épocas. O que atraiu o interesse dos estudiosos foi, portanto, a descoberta de que as culturas, mesmo

encerradas em suas possibilidades, poderiam interagir com a “alma alheia” (LÓTMAN, 1998c, p. 152). A variabilidade histórica constitui, portanto, no fator distintivo das culturas.

A semiótica da cultura examina criticamente os pressupostos do *continuum* histórico, particularmente aquele que confere à escrita o privilégio de constituir a história da civilização. A possibilidade de registro por meio de codificação alfabética constituiu, pelo menos, dois sólidos legados na cultura ocidental: o primeiro afirma o alfabeto como o fundamento construtivo de mensagens codificadas prontas para serem decifradas; o segundo consagra a troca codificada como a condição da transmissão e do transporte de informação que garante a continuidade. Graças a tais legados, a invenção de um processo técnico como o alfabeto e a prática da leitura se colocam na base da decifração. Segundo tal noção, ler o livro sagrado ou o livro da natureza corresponde à mais nobre forma de decifrar e, conseqüentemente, de iniciar o estudo da história da cultura. Evidentemente que temos aqui um quadro indiscutível de inserção da escrita como a forma por excelência de definição civilizacional, divisor de águas de formas culturais que não se constituem pelo padrão escritural.

De saída, há que se situar a simplificada oposição entre cultura e natureza. No âmbito da civilização europeia etnocêntrica, na base da oposição entre natureza e cultura se ergueram outras oposições tais como: culto *vs* bárbaro; civilizado *vs*. selvagem; próprio *vs* alheio; nacional *vs* estrangeiro; nobre *vs* servo; cidade *vs* campo; escrita *vs* oralidade etc. Assim, se impõe um modelo de mundo construído como um texto a ser decifrado ou, como afirma Lótmán:

A cultura escrita tende a considerar o mundo criado por Deus ou a Natureza como um Texto e aspira a ler a mensagem encerrada nele. Por isso se busca o sentido

principal no texto escrito – sacro ou científico – e se estende depois à paisagem. Desse ponto de vista, o sentido da Natureza se revela somente ao homem “letrado”. Este homem busca na Natureza leis e não augúrios (LÓTMAN, 1998c, p. 90).

Nos estudos de semiótica histórica de Lótman, porém, mais importante do que a centralidade da escrita na definição da história se revela a existência do que temos denominado, com base em Lótman (1998a), de modelos informacionais: experiências culturais que se encarregaram de promover o desenvolvimento de civilizações à revelia de qualquer forma de escritura. Lótman não apenas investe no entendimento de tais modelos como também os coloca no centro do estudo histórico orientado pela premissa da tipologia da cultura. Não se trata, evidentemente, de um conceito acabado mas de uma premissa de raciocínio derivada da apreensão da informação como base inalienável do movimento da cultura na configuração de tipologias.

Em vez de incentivar a singularidade de formas culturais a partir das quais seja possível criar hierarquias e legitimar domínios, os estudos tipológicos primam pela análise comparativa capaz de recompor o gradiente de diferentes potencialidades de desenvolvimento cultural. Daí que um dos grandes desafios da tipologia da cultura: o dimensionamento de formas existentes de cultura que se colocam em esferas não privilegiadas de contextualização. Lótman apreende tal existência em formas que gravitam em torno dos modelos de cultura orientadas por modelos informacionais.

Delineia-se um horizonte crítico em que as bases da história da civilização ocidental construída a partir dos eventos e inventos técnicos, multiplicados pelo alfabeto, pode ser questionada. Não se trata de questionar a hegemonia da cultura escrita e da história, mas do princípio que a tornou

um sistema cultural autossuficiente e capaz de se autoeleger como a única forma distintiva de civilização possível. Face a tal eleição todos os demais tipos de cultura existentes são descartados. O estudo da tipologia da cultura de Lótman coloca tão consagrado princípio sob suspeita.

Segundo suas formulações, “baseando-se no amplo material que nos tem sido dado, realmente, poderíamos reconhecer [o vínculo determinante entre escrita e civilização] como uma lei universal da cultura se não fosse o enigmático fenômeno das civilizações pré-incaicas sul-americanas” (LÓTMAN, 1998a, p. 82). A existência de tais civilizações com notáveis desenvolvimentos em diversos campos de suas atividades não consegue omitir o inexplicável paradoxo: deixar um complexo legado de sistemas de símbolos sem nenhum vestígio da presença de uma escritura (LÓTMAN, 1998a, p. 82). Ao que Lótman infere:

A suposição que às vezes se cogita é de que a escritura foi aniquilada por forasteiros conquistadores – primeiros os incas, depois os espanhóis – não parece convincente. Os monumentos de pedra, as lápides, os túmulos não saqueados que se conservaram intactos; as cerâmicas de mesa e outros utensílios teriam trazidos até nós algumas pegadas da escritura se esta tivesse existido. A experiência histórica mostra que, em tais escalas, a destruição sem deixar vestígios não corresponde às possibilidades de nenhum conquistador. Resta supor que não havia escrita (LÓTMAN, 1998a, p. 82).

A inexistência de escritura não significa, todavia, inexistência de civilização e de modelos de desenvolvimento segundo Lótman, hipótese fundamental para a introdução do núcleo argumentativo segundo o qual a escrita figura como apenas uma das formas da memória (LÓTMAN, 1998a, p.

82), esta sim, a base da semiótica histórica praticada por Lótmán. Nela os mecanismos que tornaram possível a memória coletiva de movimentos naturais, de rituais e de sentimentos são traduzidos como modelos informacionais dos tipos de cultura. Enquanto mecanismos eles se manifestam em diferentes culturas. O fato de estarem estritamente vinculados à mnemotécnica das construções que os constituem e os conservam torna-se a prova cabal de sua existência. Com isso, os modelos informacionais representam uma outra forma de memória: não aquela voltada para o passado como a praticada pela cultura da escrita, mas sim aquela que se dirige para o futuro como a praticada pela cultura oral (LÓTMAN, 1998a, p. 84). Trata-se de uma memória de caráter preditivo, adivinhatório, que as culturas ágrafas desenvolveram lançando seus mistérios para o futuro. Ao tangenciar uma outra forma de tempo histórico como alternativa ao *continuum*, o estudo tipológico abre o caminho para uma das inquietações que conduziu os trabalhos semióticos para uma concepção interativa das formas descontínuas e as contingências, como se espera examinar ao longo desse trabalho.

O movimento descontínuo da informação na cultura

A memória direcionada para o futuro tem como objetivo a conservação de informações: numa disputa não interessa quem venceu, mas como as informações sobre o evento foram preservadas (LÓTMAN, 1998a, p. 83). Envolve comportamentos abertos às probabilidades, o que justifica a tendência às adivinhações e previsões. Ao prognosticar o futuro, a eleição de uma possibilidade só é feita a partir de um conjunto de previsões de experiências semiotizadas pela memória coletiva (LÓTMAN, 1998a, p. 87 e segs.). Desse debate se dimensiona o jogo de temporalidades em curso na história como alternativa ao processo de continuidade causal.

Em seus estudos sobre a concepção de história de Lótman, Jerusa P. Ferreira (2007) lançou sementes de uma fecunda reflexão ao observar que, em Lótman, em vez de “um fio infinito”, a história se impõe como “um novelo desenrolado” cujo movimento de seus acontecimentos muito mais afeitos à imprevisibilidades emerge “como uma avalanche de matéria viva que se auto desenvolve” (FERREIRA, 2007, p. 231). No espaço constituído pelo autodesenvolvimento não é a continuidade linear, causal e progressiva que orienta o desenrolar dos acontecimentos mas sim a imprevisibilidade, a indeterminação e a contingência marcadas por escolhas – compreensão que reúne os termos da semiótica histórica nos espaços das contingências pelo qual o tempo histórico é reconhecido. Nele funciona a interação com distintos cortes temporais em relação ao qual o presente é apenas o corte sincrônico (LÓTMAN, 1998c, p. 153) o que significa dizer que, paralelamente ao desenvolvimento contínuo há ocorrências de mudanças de direção.

Lótman tratou da descontinuidade como pressuposto inalienável da história em diferentes estudos e concepções, a começar pelo conceito de texto como processo combinatório do tenso diálogo entre ocorrências de distintas codificações e temporalidades (LÓTMAN, 1996). Também nos persistentes estudos sobre tipologia da cultura como metodologia de apreensão das mudanças nas invariantes é possível flagrar o alcance de um entendimento não orientado pela síntese dialética (LÓTMAN, 1998a), mas aberto para o diálogo. Daí Lótman deriva a metodologia da cultura como informação não hereditária que as coletividades acumulam, conservam e transmitem (LÓTMAN, 1979, p. 31). Encaminha-se uma abordagem que se consagra na concepção da semiosfera proposta como uma cosmologia (FERREIRA, 2007, p. 231) e por isso mesmo integradora das forças em disputa no *bios*. Não sem motivo que semiosfera é concebida como universo

da mente e espaço da culturologia (LÓTMAN, 1990) onde continuidade é surpreendida por movimentos de instabilidade e de desequilíbrio – noções que consagram a teoria da explosão como processo de tensionamento sem o qual nem a cultura nem a história sobrevivem.

Descontinuidade tornou-se a chave dos sistemas semióticos da cultura inseridos na cadeia de distintas continuidades espaço-temporais. Um dos precursores dessa prática teórica, o jesuíta Pavel Floriênski, assim se manifesta a esse respeito:

Nos mais diversos domínios do conhecimento, pelo beirar do século XX, observam-se fenômenos dotados de caráter notoriamente descontínuo; por outro lado, o trabalhador consciencioso do pensamento, sem sombra de dúvida, vê-se obrigado a confirmar, mais uma vez, nos diversos domínios do conhecimento, a existência de uma forma [...] Onde se observa a descontinuidade, nós procuramos o todo, e, onde está o todo, vige a forma e, conseqüentemente, há uma delimitação individual de realidade para separá-la do meio circunstante. Por outras palavras, onde a realidade possui caráter discreto, existe certa mônada, isto é, uma unidade (claro, relativamente) indivisível, fechada em si própria. (FLORIÊNSKI *apud* IVANÓV, p. 316).

A transmissão de mensagens definiu as bases da investigação semiótica, não porque correspondesse à totalidade dos impulsos que constituem o movimento da informação na cultura, mas porque abriu o debate sobre o contínuo e o descontínuo do processo histórico em suas contingências espaço-temporais. Seguindo concepções da antropologia russa da época, apreende-se uma orientação para confluências, como se expressa A. F. Bernardini a respeito do trabalho de Ivanóv.

[...] dentro das diferentes maneiras de se entenderem semelhanças pode-se admitir que muitas delas não se expliquem pelo modelo da continuidade histórica (o *continuum* da história), mas pela convergência de processos históricos tipológicos, na qual um dos modelos pode ser considerado o dos ciclos de desenvolvimento. Ou, em outras palavras: os resultados históricos de certa continuidade, cuja ocorrência nos é visível só são avaliados com base em outra continuidade análoga no passado, com a qual aqueles se identificam ou se correlaciona em certo sentido (BERNARDINI, 2010, p. 156).

Do ponto de vista da articulação histórica, há que se ponderar sobre o papel das transformações como agentes potenciais de modificação da própria informação que emerge então, não como uma mensagem a ser decifrada, mas sim como informação nova imprevisível.

Diante de tal possibilidade, Lótmán infere que o impulso fundamental do movimento da informação na cultura é a “luta pela informação” (LÓTMAN, 1975, p. 28). Nesse horizonte conceptual, nem as construções sobrevivem como manifestações isoladas, que podem ser substituídas, nem um produto representa mais do que outro a ponto de exercer um domínio sobre os demais. Na verdade, o movimento da informação na cultura se aproxima muito mais de um modelo dinâmico de transformação do que de uma unidade configurada numa transmissão unilinear. É como modelo que a informação revela sua condição explosiva, com capacidade de armazenar, distribuir e, principalmente, gerar novos arranjos e manifestações culturais. Um modelo informacional que alimenta circuitos de imprevisibilidade segundo os quais é possível falar em dinâmica transformadora da informação em seu movimento na cultura. Ainda que o modelo informacional se apresente como emergência da descontinuidade,

em nenhum momento ele pode ignorar o passado nem o *continuum* histórico, o que se constitui num desafio para a perspectiva que olha a história pelos sistemas de signos atravessados de contingências culturais.

Lótman adverte para uma diferença essencial entre “os componentes da cultura com os conceitos de tempo, em particular o tempo histórico” (LÓTMAN, 1998c, p. 153) que muda radicalmente o próprio conceito de história. Se dentre os componentes primordiais da cultura estão os inventos técnicos é preciso considerar a dimensão paradoxal que eles introduzem na história. Se, por um lado, reforçam a noção evolucionista de causalidade e de substituição pelas conquistas atuais sempre renovadas, por outro lançam luz para as “leis da memória”: “o que passou não é aniquilado nem passa à inexistência, mas que, sofrendo uma seleção e uma complexa codificação, passa a ser conservado, para, em determinadas condições, novamente manifestar-se” (LÓTMAN, 1998c, p. 153). É como código que os inventos técnicos se situam na história e enquanto tais criam memória, o que explica a centralidade desse conceito em seu pensamento semiótico. Com base em tais leis, Lótman infere:

A constante atualização de diversos textos de épocas passadas, a constante presença – consciente ou inconsciente – de estados profundos, às vezes muito arcaicos, da cultura no seu corte sincrônico, o diálogo ativo da cultura do presente com variadas estruturas e textos pertencentes ao passado, nos levam a duvidar de que o evolucionismo trivial, segundo o qual o passado da cultura se assemelha aos dinossauros fósseis, e a rigorosa linearidade de seu desenvolvimento sejam instrumentos de investigação adequados (LÓTMAN, 1998c, p. 154).

O papel da memória é decisivo nessa concepção visto que, em seu aspecto semiótico, a cultura constitui uma das

formas da memória coletiva, entendida aqui como memória profunda a abarcar a “experiência anterior da humanidade” e, enquanto tal, “encontra-se atravessada pelas estruturas parciais da memória interna” (LÓTMAN, 1998c, p. 154-5). Reafirma-se, por conseguinte, as leis da memória na geração do futuro nas transformações advindas das relações com o passado, caminho esse percorrido com o impulso da descontinuidade.

Códigos da memória no funcionamento do tempo histórico

Códigos da memória definem a perspectiva histórica de Lótman em coerência com sua abordagem semiótica da cultura que não mira totalidades nem sínteses mas funcionamentos de textos em sistemas de linguagens e de códigos culturais em transformação modelizante. Nos códigos atuam diferentes temporalidades que interagem e criam modelos informacionais cuja complexidade está longe de se acomodar na continuidade das sucessões de eventos ou inventos.

Entende-se por código cultural estruturas de grande complexidade que operam com algoritmos limitados para abranger um vasto campo de relações no espaço semiótico da cultura, particularmente, nos processos de comunicação em que os meios figuram como os agentes por excelência de espaços.

Quando Lótman atribui papel de inegável importância à informação na definição da cultura não é apenas o processo de transmissão que se coloca em questão, mas também a dinâmica transformadora de códigos culturais que a transmissão mobiliza. Interessa-lhe acompanhar o processo da culturalização que transforma os eventos em informação cultural capaz de gerar sentido e de situar os agentes da transformação histórica. Longe de entender tal processo a partir de um

ponto perdido no passado, a culturalização acompanha a vida dos sistemas da cultura.

O processo cibernético foi fundamental a esse contexto especulativo pois em sua constituição atuam, fundamentalmente, códigos do sistema da cultura. Além de fornecer uma paisagem nova de funcionamentos culturais, os códigos cibernéticos desafiam o entendimento do processo de culturalização dos sistemas de signos tecnológicos atualizados historicamente (IVANÓV, 1977; 1978). Também é importante dizer que a cibernética consolida os conceitos de modelo, de modelizar, de modelização e de sistema modelizante como conjugação de forças em jogo na constituição das formas culturais. Dentre elas se distingue o papel dos códigos e das linguagens geradoras de sistemas de signos. Graças ao processo de modelização foi possível observar como a língua natural ao homem se torna linguagem em sistemas culturais tão diversificados como o mito, a religião e a própria máquina combinatória de códigos da ciência e da tecnologia. Amplia-se a noção de corte sincrônico uma vez que, nos códigos maquínicos, se evidenciam quais são as variáveis que emergem no contexto de suas invariantes.

Nem o modelo é protótipo nem modelização se confunde com hereditariedade. Em sua acepção semiótico-cibernética, modelizar constitui a ação que envolve o trabalho com algoritmos de grande complexidade a partir dos quais é possível acompanhar o trabalho gerativo de outras formas culturais (IVANÓV, 2003; LÓTMAN, 1979). No limite, tal concepção toma como paradigma a própria linguagem e o processo modelizante de línguas e sistemas culturais. No modelo se manifesta o jogo das variáveis no campo das invariantes o que abre para a emergência de processos contingentes.

É como contingência na história da cultura que Lótmán nos leva a compreender o desenvolvimento histórico orientado, não pelos eventos constituídos num processo gradual,

mas pela modelização de códigos culturais. Esse é o caso das produções de culturas ágrafas e das civilizações cujo desenvolvimento cultural não foi pautado por um sistema de escrita como o alfabético-ocidental. Vamos recuperar o exemplo de Lótman, citado anteriormente, relacionado às culturas pré-colombianas do continente sul-americano. Concentremo-nos na pergunta: Por que a magnitude dos textos legados pelas culturas ágrafas não podem ser exemplos de desenvolvimento cultural e de civilização? Para examinar tal formulação, consideremos o sistema gráfico dos geoglifos que o povo Nazca (200 a.C. – 600 a.C.) cultivou no deserto Peruviano ao longo de 37 milhas entre os Andes e o Pacífico.



FIGURA 1 – Linhas de Nazca

Fonte: http://1.bp.blogspot.com/rg4yL5Pe6UE/UcEU_GrmEZI/AA-AAAAAAP0/ARSYolRN_jQ/s400/nazca-ballena.jpg

As linhas que desenham formas geométricas – cujo conjunto é alcançável apenas pela visão aérea – resultam da intervenção no solo e foram entendidas, ao longo dos séculos, tanto quanto sistema de irrigação quanto aeroporto alienígena. Ainda que os geoglifos sejam formas gráficas não geradoras de um sistema de escrita, o conjunto organiza formações culturais responsáveis pelo desenvolvimento de modelos informacionais que não são estranhos ao universo da escrita. Basta que se reconheça no registro em superfície o processo modelizante da composição gráfica e diagramática de linhas que sustentam processos interpretativos em planos empírico e perceptual-cognitivo. Para isso, convém observar o papel dos códigos culturais como agentes históricos do modelo e da semiose cultural encarregada da modelização de sistemas culturais, em que os geoglifos, inseridos no campo dos códigos gráficos da cultura, constituem um forte legado de modelização.

Todo processo gráfico – de um ponto, uma linha ou uma forma (geométrica ou não) – coloca em relevo traços elementares dotados de mobilidades tanto estruturais quanto semânticas. Os geoglifos, por exemplo, podem ser tomados tanto como sulcos cravados no solo como sistema de irrigação, quanto como um desenho de uma figura. Para isso, há que se deslocar o olhar da superfície do solo e mirar a composição do espaço aéreo. Entra em cena uma condição cultural complementar: a visão do espaço tomado de uma posição aérea em relação ao solo. Nesse caso, a figura resultante da composição de formas geométricas resulta da modelização de códigos de tomadas aéreas. Em nossa cultura, tal condição provém não somente dos códigos de registro em superfícies – como a escrita, a pintura, a fotografia etc. – mas também de instrumentos especialmente construídos para tal, como as lentes confeccionadas para câmeras fotográficas, videográficas, telescópios, satélites, sensores.

A operação de leitura dos geoglifos como diagramas modelizados pela tomada aérea de registro na superfície constitui a contingência de um desenvolvimento histórico de códigos culturais que independe de sucessões de meios, contudo, ganha magnitude expressiva quando vinculadas a eles. O dado surpreendente dessa hipótese é a emergência da codificação aérea como modelização da linguagem da cultura, não da civilização Nazca, mas do corte sincrônico que ela torna possível. Na noção consagrada como voo-de-pássaro está na base do modelo informacional em que tomadas panorâmicas do espaço ou a construção em perspectiva (linear ou reversa) sustentam os meios e processos fundadores de nossa cultura visual.

Sabemos do papel que coordenadas e sistemas de referência espaciais desempenham na construção dos códigos visuais e da própria espacialidade na história da cultura ocidental. Tudo o que entendemos como espaço, vincula-se aos conhecimentos desses códigos e, evidentemente, de seus meios. Nesse sentido, os códigos visuais são grandes responsáveis pela força construtiva de modelos informacionais e de sua capacidade de produzir informação nova. Na escalada das representações do espaço a perspectiva (linear ou reversa) tem sido o código dominante, como Boris Uspenski examinou em seus estudos sobre o tema e, particularmente, considerando as descobertas de Pável Floriênski sobre o ícone medieval. A perspectiva linear, contudo, não deixa de ser uma codificação baseada nos princípios da codificação alfabética. Pouco diz a respeito dos modelos informacionais cujos códigos traduzem a visualidade a partir de outros elementos, como a visão aérea dos geoglifos. Ao explorar às últimas consequências o pressuposto do texto como trama ou tecido, o princípio construtivo dos geoglifos tornou-se o principal agente da modelização que os sistemas da visualidade cinética de lentes

em câmeras (fotográficas, cinematográficas, videográficas e digitais) colocam em circulação. Os satélites de comunicação, bem como os sensores constituem a grande invenção nesse sentido.



FIGURA 2 - Pesquisa FAPESP, n 89, julho de 2003, p. 72-3.

Tão surpreendentes quanto reveladores são os códigos que a visão aérea produzida pela captura de satélites cria quando replicada numa página impressa bidimensional. Relevos e acidentes da paisagem geográfica são traduzidos em sistemas de referências infográficas das imagens transformadas pelas câmeras, como se pode ver na figura 2. Contudo, na superfície gráfica da página impressa os códigos conjugam em apenas dois algoritmos – contornos e cores – para recompor as informações sobre grandes extensões territoriais. O mesmo se pode observar nas imagens produzidas pelos modernísimos drones que se servem de sensores em larga medida de suas operações, sobretudo quando se trata de utilização para o controle da produção agrícola: aqui é impossível não ver

toda a memória do geoglifo a recompor a paisagem e prover informações sobre falhas no plantio.



FIGURA 3 – O voo do falcão. *Revista Pesquisa FAPESP*, n. 211, setembro de 2013, p. 69.

Em todos os casos estamos diante de tomadas panorâmicas que substituem a visão da perspectiva linear pelo sensoriamento que traduz relevos, superfícies e ondas em configurações que trazem tudo para o primeiro plano da representação. Nas visões aéreas o espaço físico é traduzido em sistemas codificados graças ao processo mediador tanto das lentes quanto do grafismo da página impressa.

Os modelos informacionais assim concebidos mobilizam a memória da cultura pelo que ela tem de mais radical: a recondição tanto do que passou para a esfera do esquecimento quanto daquilo que se situa em regiões de intraduzibilidade. Assim, não apenas se enfrenta o desafio de traduzir eventos existentes em novos códigos, como também de imprimir um novo movimento no desenrolar dos acontecimentos históricos. Para Lózman, em vez de seguir uma linha reta, o que

se observa em situações que tais é o compasso de uma linha pontilhada que segue em zig-zag. O diagrama desse raciocínio é, ele próprio, um novo objeto de estudo a partir do qual a memória da cultura é focalizada fundamentalmente na semiose dos códigos culturais de uma hierarquia complexa.

Nos códigos culturais movimentam-se transformações não apenas alinhadas com o desenvolvimento civilizacional como também com a memória que permite recuperar as interações de um corte sincrônico projetado historicamente. Do ponto de vista do modelo informacional o fundamento de toda movimentação se deve à possibilidade analítico-comparativa que emerge como memória informacional, tal como aquela que se manifesta nas correlações estabelecidas entre os geoglifos e as tomadas de satélites e sensores na construção de sistemas culturais cujo resultado são as tomadas do espaço aéreo. Esse é um tema que Lótman desenvolveu em seus estudos da tipologia da cultura.

Modelos informacionais como construção tipológica

Comparação é palavra chave do modo de olhar a(s) cultura(s) pelo que ela(s) desenvolve(m) em termos de possibilidade(s) interativa(s). Memória, nesse sentido, constitui uma outra forma de conceber diálogo, não apenas como espaço de relações e confrontos, como também como antídoto a qualquer tendência de unicidade e universalidade.

Os códigos culturais norteiam o estudo tipológico, uma vez que, a eles se atribui a organização estrutural da cultura no processo de transformação da informação em signo. Como entende Lótman,

[...] todo o material da história da cultura pode ser examinado sob o ponto de vista de uma determinada

informação de conteúdo e sob o ponto de vista do sistema de códigos sociais, os quais permitem expressar esta informação por meio de determinados signos e torná-la patrimônio destas ou aquelas coletividades humanas (LÓTMAN, 1979, p. 33).

Além de garantir a possibilidade semiótica da transformação, a centralidade do código justifica um método operacional uma vez que os códigos, por natureza, limitados, promovem um intenso trabalho de tradução ou, como afirma Lótmán: “a diversificação das culturas surgirá à custa de complexas combinações de tipos relativamente simples e pouco numerosos” (LÓTMAN, 1979, p. 33). Daí que,

O objeto da tipologia da cultura pode ser definido como a descrição dos principais tipos de códigos culturais, em cuja base se formam as ‘línguas’ de culturas isoladas, a descrição de suas características comparativas, a determinação dos universais das culturas humanas e, como resultado, a construção de um único sistema das características tipológicas dos principais códigos culturais e das propriedades universais da estrutura geral da ‘cultura da humanidade’ (LÓTMAN, 1979, p. 33).

Há que se entender o raciocínio que na citação admite as “línguas de culturas isoladas”, uma vez que, nada mais estranho ao estudo semiótico do que a noção de sistema isolado. Na verdade, ainda que se reconheça a singularidade das línguas em sua constituição, o estudo tipológico não se ergue com base no isolamento, mas sim na comparação. O fato é que o legado metalinguístico não tipológico trabalha com parâmetros distintivos como identificamos no legado eurocêntrico ocidental. Nele a cultura europeia ocidental não apenas atribuiu-se um lugar de superioridade como também

elevou a cultura escrita que a constitui, deixando à margem todas as civilizações ágrafas, ponto de partida do estudo de Lótmán.

Situar o legado contra o qual o estudo da tipologia se insurge é uma forma de fundamentar a demanda central de sua orientação: o reconhecimento da metalinguagem a partir da qual se consolida o desenvolvimento cultural e científico periódico, que emerge à revelia dos movimentos que lutam pela manutenção das dicotomias em nome das quais “a cultura própria é considerada como a única” (LÓTMAN, 1998d, 93). Como se pode ler no fragmento,

Do ponto de vista da cultura que se toma como norma e cuja linguagem torna-se metalinguagem de uma tipologia dada da cultura, os sistemas que se opõem a ela se erguem ante ela não como outros tipos de organização, mas como não-organização. Caracterizam-se não pela presença de quaisquer outros traços senão pela ausência de traços de uma estrutura.” (LÓTMAN, 1998d, p. 93)

Tal raciocínio se aplica tanto a povos quanto a crenças tais como aquelas que atribuem à natureza um caráter normativo a partir do qual as culturas se situam positivamente.

Todos os tipos de cultura que estão opostos à “natureza” são concebidos como algo único, que não há de ser submetido a diferenciação interna. São descritos como anti-naturais e estão opostos às normas de vida “naturais” dos povos “selvagens” (LÓTMAN, 1998d, p. 94).

Este tem sido um raciocínio preponderante na descrição tipológica da cultura. Com isso, desde que

[...] a linguagem de descrição não está separada da linguagem da cultura da sociedade em que se insere o investigador” [...] “a tipologia elaborada por ele caracteriza não apenas o material que descreve como também a cultura a que pertence” (LÓTMAN, 1998d, p. 95).

O estudo da cultura propriamente dito fica, assim, condicionado à focalização metalinguística do observador o que, para Lótman, anuncia um duplo risco: por um lado, corre-se o risco da trivialidade, por outro, do universalismo. Um exemplo marcante nesse sentido é o historicismo surgido a partir das ideias filosóficas de Hegel.

Ao examinar a história da humanidade como uma etapa no desenvolvimento universal da ideia, Hegel partia essencialmente de que a única história possível é a história *humana* e a única cultura possível é a cultura *da humanidade*. E mais: em cada etapa particular de seu desenvolvimento a ideia universal se realiza unicamente em uma só cultura nacional, a qual nesse momento se apresenta do ponto de vista do processo histórico universal como a única (LÓTMAN, 1998d, p. 96).

O grande problema de tal visão de unicidade é a absolutização do historicismo e das diferenças entre épocas, isso para não falar do paradoxo que é considerar a manifestação única do ponto de vista cultural. A abordagem metalinguística na descrição tipológica significa uma possibilidade de questionar tal unicidade e uniformidade.

[...] o estudo da tipologia da cultura supõe que se perceba como uma tarefa especial a elaboração de uma metalinguagem tal que satisfaça as exigências da atual teoria da ciência, quer dizer, que dê a possibili-

dade de tornar objeto de exame científico não só tal ou qual cultura, como também tal e qual método de descrição da mesma, havendo distinguido isso como uma tarefa independente (LÓTMAN, 1998d, p. 96).

No estudo tipológico, os códigos culturais são entendidos como estruturas marcadas pelo aumento de complexidade quando da diversificação modelizante dos códigos das línguas para os códigos dos sistemas modelizantes secundários (LÓTMAN, 1979, p. 33).

Lótman propõe construir uma metalinguagem para a descrição da cultura com base nos modelos espaciais, particularmente, a topologia – “disciplina matemática que estuda as propriedades das figuras que não mudam ante as transformações homeomorfas” (LÓTMAN, 1998d, p. 97). Seus exemplos se encaminham para a análise comparativa de textos que pertencem ao mesmo tipo de cultura que se distinguem pela estrutura de sua organização interna, por exemplo, os textos sagrados e jurídicos (LÓTMAN, 1998d, p. 97). De nossa parte, gostaríamos de preservar os exemplos citados a partir dos geoglifos e das imagens apreendidas por meios da cultura tecnológica uma vez que, nesses exemplos, o corte sincrônico do modelo informacional conserva a topologia de uma memória informacional de organização do espaço aéreo, o que garante o homeomorfismo a que se refere Lótman no segmento abaixo, quando o estudo tipologia segue a análise comparativa.

[...] uma das particularidades universais da cultura humana, possivelmente ligada a propriedades antropológicas da consciência humana, é que o quadro do mundo recebe inevitavelmente traços de uma caracterização espacial. A construção mesma da ordem do mundo é concebida inevitavelmente sobre a base de uma estrutura espacial que organiza todos os outros

níveis. Assim pois entre as estruturas metalingüísticas e a estrutura do objeto surge uma relação de homeomorfismo (LÓTMAN, 1998d, p. 98)

Dentre as relações topológicas que o espaço semiótico dos geoglifos apresenta se destaca aquela que se projeta como fronteira. Não apenas entre limites entre espaço interno e externo como também entre temporalidades, funcionalidades e mesmo significação. Qualquer tradução que se faça deixará códigos intocáveis. A modelização gráfica constitui o sistema semiótico mas não gera mecanismos capazes de prever seu desenvolvimento nem tampouco de dizer sobre ele a última palavra que o finaliza. O sistema gráfico é um modelo informacional exponencialmente gerador de textos de cultura, o que mantém vivo o dinamismo de imprevisibilidade e de continuidade assimétrica no seu desenvolvimento.

Do ponto de vista de uma natureza detentora de uma memória informacional, presente, por exemplo, nas culturas ágrafas, “os fenômenos naturais são percebidos como signos que fazem recordar o que predizem” (LÓTMAN, 1998a, p. 90). Afirma-se, por conseguinte, um confronto entre informação e signo que fundamenta a compreensão do espaço semiótico do ponto de vista de seu mecanismo fundamental: a transformação da informação. Em vez de oposição entre natureza e cultura, tem-se a passagem de um espaço alosemiótico para um espaço semiótico potencialmente multiplicador de signos. Muito mais do que universalização de uma única forma, a tipologia leva à necessidade de tradução e, por conseguinte, de criação de metalinguagens de modo a preservar a singularidade com que cada cultura traduz a informação ao mesmo tempo em que se lança para o diálogo com outras culturas.

O estudo da tipologia pode ser então considerado como uma forma de redimensionar o debate sobre as relações entre

natureza e cultura; de reorganizar o campo de forças da passagem da informação em signos; de depurar os encontros culturais senão dos confrontos políticos da dominação econômica, pelo menos da dominação semiótica. Com isso, a tipologia abre caminho para o estudo do espaço semiótico em sua dinâmica que envolve irregularidades, assimetrias, heterogeneidades cuja força é a capacidade criadora de modelos de mundo traduzidos em diferentes formas de desenvolvimento cultural.

Assimetria e imprevisibilidade dos modelos informacionais

O espaço de fronteira é, por natureza, assimétrico, intraduzível e imprevisível. Nele não há lugar para ordenação causal e previsível. Pelo contrário, nele se manifestam os movimentos explosivos e desestabilizadores das relações dialógicas. Quando Lótman se interroga a respeito da possibilidade de considerar no movimento da história os empreendimentos de culturas ágrafas e da memória dos modelos informacionais é para esse tipo de consideração que se encaminha seu raciocínio. Trata-se, sobretudo, de incorporar os movimentos de ruptura, de suspensão e das relações atemporais que marcam os sistemas de cultura, o que nos leva a redimensionar o movimento da própria história. Em vez de sucessão e causalidade assumimos a suspensão que deixa em aberta a imprevisibilidade. Assim Lótman chega à formulação da noção filosófica de explosão acolhedora de movimentos que tão decisivamente marcam a história da civilização ocidental no contexto da cultura humana.

Imprevisível é o fenômeno que não está inscrito numa sequência de eventos dedutíveis entre si. A emergência da imprevisibilidade é, por natureza, desestabilizadora. Daí porque

tal linha de raciocínio dialogue tão diretamente com os sistemas culturais, o que certamente aproximou Lóttman das premissas conceituais de Iliá Prigogine a respeito dos sistemas dissipativos. Segundo tais premissas, quando impera uma alta concentração de processos físicos – de energia, no caso estudado por Prigogine – seguem-se movimentos de desequilíbrio e estados de instabilidade e indefinição. Segundo ele, trata-se de um trabalho de “significado revolucionário para o pensamento científico como um todo porque enfrentou o problema do acaso na ciência e demonstrou a função do fenômeno contingente na dinâmica geral do mundo” (LÓTMAN, 1990, p. 230).

Lóttman vê a propriedade da concepção de Prigogine-Stengers sobre os sistemas dissipativos para tratar do movimento da informação na cultura, mais particularmente, a dinâmica das modelizações imprevisíveis que desestabilizam as interações em espaços semióticos. Segundo suas elaborações,

Em condições extremadas de desequilíbrio os processos fluem não em um suave curso predeterminado, mas eles flutuam. No momento de bifurcações o sistema encontra-se num estado que é impossível de prever para qual estado ele irá se conduzir. O máximo que se pode fazer é indicar estados possíveis. Nesse momento, o acaso desempenha papel decisivo (entendendo por acaso não a ausência de causalidade, mas o fenômeno de outra série causal) (LÓTMAN, 1990, p. 231).

Quando há uma alta concentração de modelos informacionais em luta nesses espaços, movimentos de desestabilização podem ocorrer a qualquer momento e inserir a cultura num estado que Lóttman denomina de explosão (LÓTMAN, 1990, p. 230).

Tal é o quadro de alta concentração de modelos informacionais em luta nos espaços culturais de modo a provocar

movimentos de desestabilização que Lótmán denomina de explosão (LÓTMAN, 1994b, p. 35; 1999b, p. 170). A explosão mostra o comportamento dos sistemas do ponto de vista das forças dissipativas que, em vez de seguir uma rota de deslocamentos de um ponto a outro, flutuam e avançam por encruzilhadas que colocam opções submetidas a escolhas: em meio à profusão de destinos somente um será seguido. Cada vez que falamos de imprevisibilidade, falamos de um complexo de possibilidades, das quais somente uma se realiza (LÓTMAN, 1994a). Assim o conceito de explosão se reveste aqui de um sentido filosófico o que permite uma aproximação com noções de um raciocínio diagramático capaz de exprimir a dinâmica de um movimento constituído à luz da geometria fractal.

Existem fenômenos que são explosivos por natureza; outros que oscilam entre explosões e equilíbrios. Tudo o que gravita em torno da linguagem é explosivo; em contraposição, nem tudo que diz respeito aos meios de comunicação situa-se no mesmo horizonte. Daí a necessidade de considerar as oscilações entre diferentes ordenamentos: o contínuo e o descontínuo (LÓTMAN, 1999a, p. 26), sobretudo quando se trata de modelos informacionais configurados na projeção de códigos, línguas e linguagens. A diversidade dos meios de comunicação amparados por seus ambientes culturais constituem desafios consideráveis a tal premissa. Quanto maior a capacidade de efeito de multiplicação dos meios, maior a dinâmica renovadora do campo das formas em luta. Consequentemente, quanto mais integradas as formas culturais, mais perde sentido definir a escalada histórica a partir de sucessões e transportes de meios isolados.

Em seus estudos, Lótmán trata da explosão em movimentos de grandes movimentações como foi o caso das convulsões provocadas pelo fim do Império Romano, com a explosão de línguas nacionais, de sistemas comunicativos que

se lançaram para o além-mar construindo um radical conceito de fronteira geopolítica entre culturas e um novo modelo informacional do mundo que poderia ser, então, navegado segundo as cartografias graficamente codificadas seguindo os contornos de terras continentais desenhadas pelo mar oceano. A explosividade dos modelos informacionais dos meios de comunicação renascentista conjuga expansão de línguas nacionais e de transporte com ulterior transformação em sistemas culturais, como já examinamos em outro estudo (MACHADO, 2014).

Num universo potencialmente gerador de informação, ou se desenvolvem mecanismos de transformação da informação ou a informação se perde para sempre (LÓTMAN, 1978, p. 29). Cabe, então, à cultura gerar mecanismos cujo funcionamento seja capaz de estimular formas de tradução da informação que, uma vez criadas, mobilizam um outro universo: aquele das relações comunicacionais baseadas em linguagem. Ao universo dessas relações capazes de gerar um ambiente de convivência, de confrontos e de transformação, Lótman concebeu o espaço semiótico da semiosfera (LÓTMAN, 1984; 1990; 1996). Trata-se de um conceito operacional para o entendimento da dinâmica cultural em níveis tanto de macro quanto de microestruturas. Quer dizer, tanto a dinâmica dos encontros culturais de povos quanto a interação de processos comunicacionais em esferas de relações culturais específicas são entendidas como agentes que passam a ser fontes de observação e análise dos movimentos semióticos.

O modelo informacional orienta a concepção de espaço semiótico de modo a ressaltar algumas das características que se tornaram fundamentais para a concepção da semiosfera. Estamos nos referindo aqui à própria noção de espaço associada, sobretudo, ao lugar ocupado fisicamente por objetos. Sabemos que a noção de espaço como lugar corresponde ao forte legado da cultura da escrita firmada pelo registro de

signos em superfícies ou de pessoas em lugares como cidades. Ao tomar como pressuposto o legado informacional de culturas ágrafas, Lótman redimensiona o próprio conceito de espaço e o insere numa esfera de percepção sensorial muito mais coerente com a noção de semiosfera. O espaço se enriquece de relações diversificadas e não limitadas ao campo óptico-visual e, conseqüentemente, passa a contar com variáveis que não se reportam necessariamente a topografias ou lugares. Relações topológicas, particularmente ocasionadas pela memória, mostram-se mais importantes para a definição do espaço que o próprio lugar, uma vez que permite ampliar a noção de encontros culturais com operações tradutórias e transformações que considera basicamente o trabalho dos signos. É possível confrontar temporalidades e espacialidades de distintas formações e procedências, dos mitos aos acontecimentos históricos. Graças aos mitos, aos ritos, aos rituais religiosos é possível integrar correntes transformadoras que garantem ao texto as forças potenciais de geração de cultura. Dimensionado no tempo e espaço sobretudo pelas relações topológicas o espaço semiótico mostra sua grandeza de processos e de possibilidades na redefinição da cultura através de seus textos.

A possibilidade de um dado novo, imprevisível, no sistema da cultura é uma premissa que modifica a noção de história como progressão e a vincula à explosividade da memória da cultura. Nesse ponto de seu raciocínio, Lótman entende que as estruturas geradoras de sentido funcionam mais como uma espécie de “mônadas semióticas” (LÓTMAN, 1998b, p. 142) do que como estruturas fechadas uma vez que pressupõe um espaço semiótico onde atua o ser de cultura que não sobrevive fora desse espaço e com ele se confunde. Entra em cena a figura de Leibniz e das mônadas e ambos introduzem a dinâmica dos constituintes semiótico-informacionais cuja existência não é pautada pelos dados materiais (LÓTMAN,

1998b, p. 143). É próprio dos objetos semiótico-informacionais a transformação, e não a eliminação, o que mostra que um novo objeto cultural jamais deixa de existir completamente, apenas se desloca para o espaço da memória que pode ser o do esquecimento. Diferentemente dos objetos técnicos, a produção cultural mobilizadora de sentidos integra a esfera dos fenômenos semióticos que ao entrar em novas relações desenvolve possibilidades de viver com sua própria transformação. A mônada constitui assim um espaço semiótico complexo que acolhe a intraduzibilidade de constituintes participantes de novas relações de sentido. Com isso, apresenta uma alternativa desconcertante para se compreender o movimento da informação na história da cultura fora, portanto, da causalidade e previsibilidade chamando atenção para os mecanismos de ligação e de aproximação não necessariamente convergentes. Isso quando não se considera a capacidade de que é dotada a mônada de “entrar como subestrutura em diferentes mônadas de níveis mais altos e, por conseguinte, de ser, permanecendo inteira, uma parte de outras diferentes totalidades e, desse ponto de vista, não ser idêntica a si mesma, o que supõe inevitavelmente, um complexo poliglottismo de sua estrutura interna” (LÓTMAN, 1998b, p. 146).

Ainda que tenha presente o contexto crítico-especulativo de suas indagações, Lótman reconhece que a tendência marcante da civilização ocidental é o movimento gradual que garantiu o predomínio das invenções técnicas. Segundo seu entendimento, os processos graduais são dotados de uma potente força propulsora que os historiadores da Escola dos Anais afirmaram compor a trama de fundo da história e, com a qual, Lótman concorda, sobretudo porque alcança nessa trama o campo de tensões entre civilização e cultura; ciência e técnica. Enquanto a civilização se desenvolve segundo a dinâmica dos processos graduais, a cultura é a evidência da explosão sobretudo graças ao papel da memória. No vértice de tal concepção, observa a correlação entre descoberta

científica e realização técnica. Ciência e técnica não é conjugação de um signo ideal senão limite de um profundo conflito. Grandes ideias científicas se originam em processos de explosão, ao passo que a realização técnica de novas ideias se desenvolvem segundo as leis da dinâmica gradual. Por isso o novo na técnica é a realização daquilo que se esperava ainda que o novo na ciência e na arte seja realização do inesperado.

Referências

BERNARDINI, A. E. Nas trilhas de V.V. Ivánov. **Revista USP**, n. 85, 2010. p. 154-160.

FERREIRA, J. Clio na encruzilhada. In: MACHADO, Irene (org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Fapesp; Annablume, 2007. p. 229-235.

IVANÓV, V.V. Estudo da correlação entre significante e significado no signo linguístico. In: **Diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios**. Trad. A.F. Bernadini e N. Silva. São Paulo: Edusp, 2009. p. 293-320.

_____. Teses para uma análise semiótica da cultura. In: MACHADO, Irene (org.). **Escola de semiótica**. A experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: FAPESP; Ateliê Editorial, 2003. p.99-140.

_____. The role of semiotics in the cybernetics study of man and collective. In: **Soviet semiotics**. An anthology. Transl. and Ed. D. Lucid. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1977. p. 27-38.

_____. **The science of semiotics**. New literary history, vol. 9, n. 2, p. 199-204, 1978. www.jstor.org/stabel/468569. Acesso 10/03/2015.

LÓTMAN, I.M. Acerca de la semiosfera. In: **La semiosfera**. Semiótica de la cultura y del texto. Trad. D. Navarro. Madrid: Cátedra, 1996. p.21-42.

_____. Algunas ideas sobre la tipología de las culturas. In: **La semiosfera**. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Trad. D. Navarro. Madrid: Cátedra, 1998a. p. 81-92.

_____. **A estrutura do texto artístico**. Trad. M.C.V. Raposo e A. Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

_____. Discontinuo y continuo. In: **Cultura y explosión**. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Trad. D. Muschietti. Barcelona: Gedisa, 1999a. p. 26-34.

_____. El momento de la imprevisibilidad. In: **Cultura y explosión**. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Trad. D. Muschietti. Barcelona: Gedisa, 1999b. p. 170-180.

_____. Historical laws and the structure of the text. In: **Universe of the mind**. A semiotic theory of culture. Trans. A. Shukman. Bloomington: Indiana University Press, 1990. p. 221-244.

_____. La cultura como sujeto y objeto para sí misma. In: **La semiosfera**. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Trad. D. Navarro. Madrid: Cátedra, 1998b. p. 140-151.

_____. La memoria de la cultura. In: **La semiosfera**. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Trad. D. Navarro. Madrid: Cátedra, 1998c. p. 81-92.

_____. Sobre el metalenguaje de las descripciones tipológicas de la cultura. In: **La semiosfera**. Semiótica de la

cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Trad. D. Navarro. Madrid: Cátedra, 1998d. p. 93-123.

_____. Sobre o problema da tipologia da cultura. Trad. L. Seki. In: SCHNAIDERMAN, Boris (org.). **Semiótica russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 31-42.

LÓTMAN, J.M. Introduzione. In: LÓTMAN, J.M.; USPENSKIJ, B.A. (orgs.). **Tipologia della cultura**. Trad. M.B. Faccani et al. Milano: Bompiani, 1975. p. 25-35.

_____. Laboratorio della imprevedibilità. In: **Cercare la strada**. Modelli della cultura. Trad. N. Marcialis. Venezia: Marsilio, 1994a. p. 78-83.

_____. **La semiosfera**. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti. Trad. de S.Salvestroni. Venezia: Marsilio, 1984.

_____. Processi esplosivi. In: **Cercare la strada**. Modelli della cultura. Trad. N. Marcialis. Venezia: Marsilio, 1994b. p. 35-38.

MACHADO, I. (2014). Espaço geopolítico em tradução semiótica. **Atas do XI Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas**. Mindelo, 2014.

3.

Efeitos de sentidos pelas mediações: comunicação e design

IONE MARIA GHISLENE BENTZ

Introdução

Reconhecida como a era da informação e da comunicação, os tempos atuais estão comandados pelas conexões interativas de fluxo comunicacional que ganham dimensão infinita pela rede de conexões virtuais postas em ação. De modo mais largo, trata-se de mudanças em processos culturais mediados pela convergência digital as quais constituem importante insumo para que se produza a inovação. Três grandes segmentos organizam esse painel: (a) representações simbólicas, substrato representativo das práticas sociais; (b) comunidades interpretantes, sujeitos produtores de inovação cultural; e (c) mediações tecnológicas, sujeitos maquímicos na conexão interativa. Como se tratam de processos, esses segmentos apresentam regularidades sistêmicas analógicas às

que organizam os jogos, as quais surpreendem pela produção de diferentes narrativas. Assim, as gramáticas dos símbolos, dos discursos colaborativos e das estratégias comunicativas constituiriam o acervo dessas representações assim segmentadas. Resta ainda destacar o caráter sincrético das linguagens contemporâneas na produção dos símbolos; as ações das comunidades na ressemantização dos espaços urbanos; e o papel das tecnologias da informação e da comunicação nesses processos.

Um caminho que se revela promissor para pensar as questões atuais é aquele que busca cooperação entre áreas de conhecimento e que se pode designar como prática de ciência transdisciplinar. Pensar de forma dialógica é considerar paradigmas diferenciados e complementares que intercomunicam lógicas diferentes para explicar fenômenos complexos. Só assim será possível encaminhar soluções para os problemas de pesquisa que se apresentam como desafios à investigação. Nessa perspectiva, estão aqui a semiótica, a preocupar-se com a produção dos significados, a comunicação, a investigar as interações e fluxos de informação, e o design, a desenhar e projetar sistemas – produtos ou serviços concernentes a essa nova sociedade. Diante das alterações dessa sociedade e do consumo, são mais diferenciados os efeitos de sentido, centrais para a proposta de agregação de valor (design) e para trabalhar a comunicação de modo eficiente e diferenciado. Como exemplo dessa integração de saberes, estão as considerações de Zurlo (2010) sobre as capacidades a serem destacadas no processo de projeção, as quais permitem levantar dados de contexto necessário à tomada de decisão e a trabalhar a comunicação de modo eficiente e diferenciado. Em decorrência, ampliam-se as condições visuais e perceptivas, pelas capacidades que são a de ver, de prever e de fazer ver. O *ver* caracteriza-se pela capacidade de observar os fenômenos não apenas em sua face visível, mas na subjacente, já então

pelas conotações ou pelas percepções filtradas. O processo de visualização da ideia é substrato da ação; o prever tem caráter preditivo, uma vez que, estimulado pelo ver, permite que se chegue a criações futuras. É um estímulo à criatividade. Já a capacidade de fazer ver diz respeito ao agir estratégico que é sustentado pela compreensão dos dados de contexto e pela sua organização em direção aos objetivos. Entre essas capacidades, há uma implicação sucessiva que as coloca em tela no cenário estratégico. É esse diálogo aberto que torna pertinentes pontos de vida diferenciados, modelos interpretativos variados e perspectivas disciplinares complementares.

As mediações: sobre comunicação, design e significação

Nesta proposta de trabalho, o design estratégico aparece como conhecimento articulador, portanto, mediador das temáticas de produção de sentidos e comunicação. Essa compreensão deriva do fato de o design estratégico levar em consideração toda a cadeia de valor e todas as etapas de produção e consumo, inseridas em contexto de variáveis internas e externas às organizações ou a quaisquer fatos de cultura, de tal sorte que permite a evolução, consolidação e circulação dos fatos culturais identitários. O termo estratégico não é circunstancial ou apenas circunscrito ao design, mas, pelo contrário, é o elemento que está presente em toda a cadeia que produz fatos ou artefatos de cultura, constituídos esses pelos sentidos que produzem, na origem, e pelos efeitos de sentido que mantêm em circulação na cadeia comunicacional. Essa circulação ganha maior relevância pelas estratégias de comunicação que se desdobram na efetivação das capacidades acima referidas de ver, prever e fazer ver.

A construção dessa dimensão estratégica processual ocorre em sistemas abertos, portanto, colaborativos, integrados por vários atores e modelos interpretativos, circunstâncias essas produtoras de inovação. A perspectiva estratégica confere aos órgãos sociais e de mercado um sistema de normas, crenças, valores e ferramentas que favorecem a inovação (MERONI, 2008) com sustentabilidade que é, afinal o destaque que se quer dar. Por analogia, consideram-se as representações simbólicas como substratos representativos das práticas sociais e as comunidades interpretantes, como sujeitos produtores de inovação cultural. Por extensão, aquele substrato é representativo da cultura e das tendências sociais na dimensão sistêmica da oferta, e esse, é articulador dos atores envolvidos em toda a cadeia processual do design. O segmento das mediações tecnológicas, integrado por sujeitos em conexão interativa representa a estrutura maquinica, por isso estável e controlável, da formulação estratégica.

É impossível ignorar que todos os processos identificados e descritos acima ocorrem em dado contexto cuja síntese se encontra no tecido social contemporâneo. Nas perspectivas de Bauman (2001), Lipovetsky (1989), Canclini (1998) e Baudrillard (2008), esse contexto apresenta-se como um espaço globalizado cujo processo não respeita fronteiras, nem reversões. Assim são os processos socioculturais que se transformam não por apagamento, mas por mutações contextuais ou contingenciais. Caracteriza-se a sociedade moderna como líquida e fragmentada, definida: pela fluidez nos territórios, nos mercados e nas interações sociais; pelo aprofundamento da prática de consumo nos limites do exagero e do excesso que subverte a ordem dos valores e da temporalidade; pela representação simbólica como simulacro de uma nova ordem social; pelo individualismo e crise do pertencimento; pela onipotência dos símbolos; pelo predomínio do desejo sobre a necessidade; e pelo hibridismo ou sincretismo de cujo perfil

resultam novas formas de organização da cultura, das tradições, das classes sociais, das etnias e das nações. É pelo tensionamento constante desses paradigmas contemporâneos que as mutações ocorrem e a permanente renovação se produz.

Essa renovação é compreendida como ressignificação uma vez que a matriz que orienta este trabalho é da ordem da semiótica, ou seja, da estrutura e funcionamento das linguagens. A inspiração foi buscada em modelos de análise da narrativa e do discurso que estão alinhadas pelos mesmos princípios processuais e sistemáticas que orientam as demais temáticas. São relevantes a interpretação dos sentidos produzidos pelo sujeito do discurso (efeito de sentido), a capacidade de gerar valor simbólico e o potencial inovador das formas e condições dos discursos para a construção de novos cenários. Esse caminho gerativo de sentido deve ser entendido como um modelo hierárquico em que se correlacionam níveis de abstração diferentes que podem garantir a descrição dos sistemas semióticos, porque respondem às regras de produção de sequências em dada temporalidade linear (sintaxe); aos conteúdos que são produzidos (semântica); e, por fim, às formas como os leitores ou usuários utilizam esses sentidos (pragmática). Nessa mesma perspectiva, serão ressignificadas as relações do quadrado lógico semiótica que são representadas por diagramas relacionais (como os dos cenários, por exemplo) nas dimensões do texto e do discurso. Assim se atualizam as articulações semântico-pragmáticas de contrariedade, contradição e complementaridade, a partir da identificação de furtivos responsáveis pela produção de sentidos, em um primeiro nível de articulação textual, e, em um segundo nível, de articulação discursiva. Cabe ressaltar que essa formulação relacional e suas categorizações, embora refiram perspectivas teóricas específicas da semântica/semiótica europeia, não as utilizam de maneira rigorosa ou ortodoxa, mas sim são ressignificadas.

Os significados nos discursos visuais

A perspectiva greimaseana (GREIMAS, 1973) aparece como fonte inspiradora, pois ela oferece condições de identificação de unidades que organizam sequências elementares de significação. As isotopias, articuladas pelos traços mínimos são fios semânticos que redundam nas estruturas discursivas. Há uma dupla materialidade: a das cenas, que estão nas telas em que os artefatos se dão a ver, e a das materialidades, responsáveis pela concretização dos objetos como discurso. São os sujeitos dos enunciados e as estratégias de enunciação que estão subjacentes às manifestações textuais. Essas estratégias recuperam os elementos de contexto, neste caso específico os da expressão dos ideais de sustentabilidade e proteção de meio ambiente.

O conjunto dos materiais selecionados configuram realidades simbólicas que se apresentam como verdadeiros acontecimentos, qual seja, como operações significativas sempre em aberto, a propor processos dinâmicos de ressignificação. É um exemplo de inovação que se produz por mudanças de significação (VERGANTI, 2009), e também de uma nova gramática que inscreve o sujeito no discurso, sujeito esse que opera com unidades e categorias de significação, na composição sempre inaugural das metáforas. Uma série de metáforas formam as alegorias visuais que, por sua vez, são resultados de encadeamentos figurativos.

As metáforas em seu conjunto alegórico são atos de expressão subjetiva que começam a estruturar-se em unidades menores, em frases elementares e também complexas. Nesse sistema, é um jogo de relações que faz a ligação entre elas. Foram escolhidas, para orientar este estudo, temáticas e práticas contemporâneas que representam: (a) uma forma de vida sustentável que destaca a presença de materiais reciclados. A matriz narrativo-discursiva trabalha o elemento lúdico e

propositivo, produzindo emoção e reflexão pela retórica visual. Um conjunto de obra compõe o acervo produzido no evento Recycling Design 2011.

A cultura de design, da mesma forma que a sociedade, está em processo de transformação e se abre às emergências das novas realidades. Dentre elas, questões ligadas ao meio ambiente e sustentabilidade colocam-se no centro das preocupações da sociedade, de tal sorte que estimulam as ações de preservação e reciclagem. Esses compromissos passam a orientar as práticas de pesquisa na área das ciências humanas e sociais. Os artefatos escolhidos para análise alinham-se em ações orientadas por esses ideais que se materializam em oficinas de arte e design e que buscam, nos materiais locais, as motivações para práticas projetuais responsáveis socioambientalmente. Esses artefatos foram produzidos durante a realização do workshop Recycling Design 2011, desenvolvido no âmbito do convênio da Brasil e Alemanha, no curso de design da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil.

A estrutura elementar da significação (GREIMAS, 1973) compreende os signos que resultam da organização dos semas, de unidades mínimas a unidades complexas. Essa metodologia considera as relações, as categorias e as articulações que entre si contraem os dados do discurso. Na estrutura elementar da significação, esses semas organizam o eixo semântico e a articulação sêmica. Se o eixo semântico está na ordem das relações sêmicas (semas), esses se organizam em categorias de cuja relação resultam as articulações. As relações distintivas que as estatuem são, por sua vez, classificadas como nímicas, as que se dão no eixo semântico, e, como táticas, as que se dão entre categorias sêmicas. As relações nímicas – sinonímica ou antonímica – são horizontais, sintagmáticas, e ocorrem no nível do eixo semântico; as hiperonímicas ou hiponímicas são verticais, paradigmáticas. Já as relações táticas ocorrem entre as categorias sêmicas, ou

seja, num segundo nível metalinguístico, em movimentos das partes para a totalidade (hipotáticas) ou da totalidade para as partes (hiperotáticas).

A escolha deste modelo para organização dos sentidos produzíveis não pretende esgotar o potencial significativo da narrativa textual visual. Embora o modelo proponha diferentes unidades em progressão, ou seja, das unidades mínimas simples às unidades maiores, complexas, não se atribuiu à análise dos semas, unidades mínimas, pertinência semiótica, razão pela qual se trabalham unidades maiores mais complexas. Não se despreza, entretanto, em nenhuma das etapas, o princípio original da organização em nódulos de diferenças e semelhanças, em operações de conjunção e disjunção, organicamente compreendidas. Apenas acolhe algumas das leituras possíveis, dentre tantas resultantes de outros olhares e de outras culturas. Essa é base do exercício analítico que será feito sobre as imagens selecionadas.



FIGURA 1 - Objetos da exposição Recycling Design 2011

Na figura 1, apresentam-se elementos da ordem das unidades menores, mas já articuladas entre si, pela lógica da conjunção e da disjunção. Trata-se de relações nímicas do tipo antonímico no que concerne aos dados de cor e espessura de fio. Essas são relações horizontais, sintagmáticas e são organizadas por eixo semântico. A partir dessas primeiras percepções, uma certa ordem significativa é sugerida, em decorrência da perspectiva que põe e sobrepõe os fios, em uma ordem metafórica polissêmica. As alegorias são favorecidas pela impressão de */esfericidade/* e pelas ideias de */suporte/* e */transparência/*, de rede e de acesso. Os termos sinalizados em itálico, entre barras simples, indicam o caráter metalinguístico dos termos. Esses constituem uma síntese discursiva que é uma das isotopias possibilitadas pela abertura do texto. Há destaque para um traço horizontal inferior e outro diagonal à esquerda do quadro, indicando uma direção de leitura e um tipo de enquadramento interno. O conjunto dos elementos atualiza a estratégia de */desafio/* e da */descoberta/*.

Os materiais utilizados neste artefato são os protagonistas do discurso. Sua fala remete ao sujeito comprometido com a preservação do meio ambiente e das espécies o que se expressa no uso de materiais plásticos-pet reciclados. A partir dos elementos primários */fios/* estruturas complexas podem ser organizadas, com alterações na sua textura, e, mais, no enunciado que a possibilidade de ciclo reiterado de recomposição de materiais. Instala-se uma cadeia positiva e produtiva ser explorada.

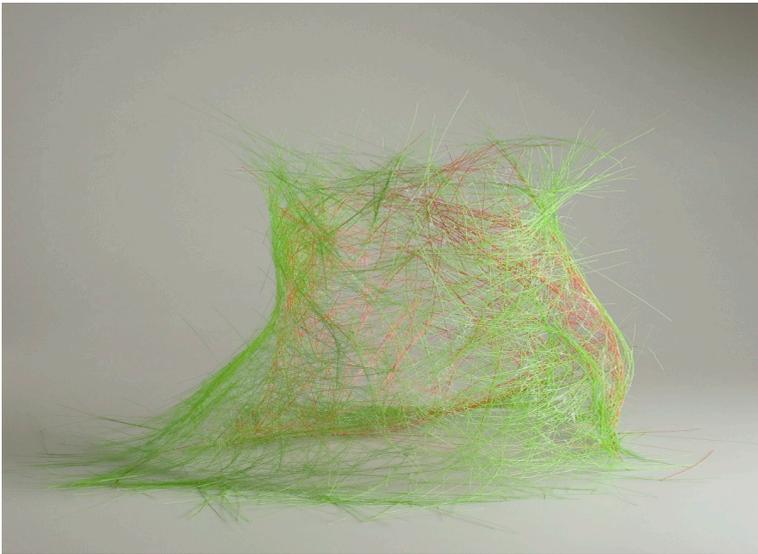


FIGURA 2 - Objetos da exposição Recycling Design 2011

A Figura 2, em relação à anterior, ergue-se no que se pode chamar de movimento construtivo, cujas formas estão marcadas pelo movimento, como se o artefato, embora já significativo como suporte ou escultura, ainda estivesse por completar-se. */Harmonia/* e */verticalidade/* fazem com que os enunciados transitem da base horizontal ao alto, a expressar relações sintagmáticas antonímicas. Os movimentos de */lateralidade/* assimétricas completam o significado da metáfora da vida, a que se confere, pela finura das fibras, valor agregado de */delicadeza/* que remete a */cuidado/*. Se colocado em cenário natural, essa estratégia faria do artefato uma peça da alegoria */natureza/*, pois entraria em harmoniosa relação com seu suporte. As relações aqui consideradas atualizam as categorias sêmicas */natureza/* e */cultura/* o que as classifica como táticas, de caráter múltiplo,

uma vez que se movimentam das partes para a totalidade (hipoáticas) e da totalidade para as partes (hiperotácticas), não sem antes manifestar relações nímicas verticais, paradigmáticas. São essas também bidirecionais, pois levam o olhar de baixo para cima (hiponímicas) e de cima para baixo (hiepronímicas).

Mas, antes de prosseguir, é necessário explicitar o complexo de relações lógicas escolhidas para interpretação dos artefatos. Assim, pela sua estruturação e pelo fato de constituírem enunciados-cenas (FONTANILLE, 2005), os materiais favorecem o uso da lógica do quadrado semiótico. Essa figura articula os elementos pelos princípios de contrariedade, contradição e complementariedade. O quadrado semiótico é a expressão visual das relações possíveis de serem estabelecidas em dado universo semântico, as quais atualizam, simultaneamente, estabilidade reguladora e dinamismo criativo. Graças a essa duplicidade podem-se identificar estruturas estruturantes. As significações atribuíveis a uma estrutura significante preveem as seguintes relações: (a) a de /contrariedade/, (b) a de /contradição/ e (c) a de /complementariedade/. No primeiro nível metalinguístico, a função /contrariedade/ trabalha a oposição entre afirmação e negação de um termo como contrário, mas não como contraditório; a /contradição/ define um termo em presença e em ausência; e a /complementariedade/ nomeia as relações de complementação que entre si contratam os elementos. Em termos gerais, as operações consideram a linha da /continuidade/ e /descontinuidade/. Essas relações semantizam rupturas, interrupções, intervalos ou suspensões, embora fique mantida a relação de origem.



FIGURA 3 - Objetos da exposição Recycling Design 2011



FIGURA 4 - Objetos da exposição Recycling Design 2011

É também nesse contexto teórico-metodológico que serão analisadas as duas Figuras acima referidas. As Figuras 3 e 4 apresentam-se estruturadas em objetos reconhecíveis, resultantes da arquitetura das fibras. Nem por isso deixam de produzir efeitos de sentido metafóricos. De estrutura horizontal e vertical, respectivamente, esses artefatos enquadram-se na categoria de objetos decorativos. A Figura 3 acentua a alegoria da riqueza natural, verde e ouro, em feixes reunidos em suportes analógicos aos que reúnem os guardanapos na mesa de jantar. A presença explícita de um cordão a prender o suporte que une os fios assimétricos funciona como pleonasma a reforçar uma reunião já indicada. Mimeticamente, realiza a reunião, a aproximação, a justaposição entre dois objetos da mesma natureza que não concorrem entre si, antes se complementam. Essa realização opera na intercalação entre continuidade e descontinuidade. Essas linhas de representação estão presentes também nas duas Figuras (3 e 4), artefatos que, embora mantenham alinhamento complementar entre eles, apresentam, respectivamente, justaposição e independência entre si, portanto, realizam descontinuidade e continuidade de diferentes modos. Portanto, se não se complementam em sentido estrito, ambos dialogam entre si, pois são contraditórios, mas não contrários.

Essas duas representações significam o movimento para além de suportes fixos que os aprisionam na base: na primeira delas (Figura 3), as fibras se libertam para as laterais, atualizando relações sintagmáticas sinonímicas. Os movimentos de */lateralidade/* simétricas, destacam-se pela */harmonia/* e */horizontalidade/*. Em qualquer posição que esse artefato apareça, ele metaforiza também a vida e compõe a alegoria */natureza/*. Na segunda delas (Figura 4), a relação redutora está na base de onde saem as fibras em formato arbóreo mais aberto e detalhado no vermelho, com maior número de relação contrário com o artefato azul. Se individualmente

explicitam uma relação de contradição, no conjunto, a relação é de contrariedade e complementaridade. Do ponto de vista das categorias /cultura/e /manufatura/ são os elementos de relação. Os materiais reciclados garantem o /cuidado/ com a preservação do meio ambiente. Nesse caso, as relações são unidirecionais e hiponímicas, pois levam o olhar de baixo para cima (Figura 4) e da parte para o todo hipotáticas (Figura 3).

Essas relações podem operar tanto em um primeiro ou segundo nível de metalinguagem: o primeiro nível de metalinguagem será lógico-discursivo, e o segundo, lógico-metadiscursivo. São elas elementos de mediação que podem constituir mediações, se as tecnologias forem protagonistas dos processos. Neste caso específico, os materiais selecionados foram isolados como representações visuais gráficas. Em outro contexto de representação, poderiam oferecer desafios comunicacionais relevantes. Em síntese, as estruturas discursivas podem ser assim tematizadas: Homem e Natureza estão na centralidade do quadrado, em um processo emoldurado por Mediação e Mdiatização. Comunicação e Conectividade, Agentividade e Produção, Cultura e Manufatura e Eticidade e Preservação completam a matriz discursiva.

Considerações finais

Os problemas decorrentes do acelerado desenvolvimento industrial no mundo globalizado e seus impactos sobre o planeta, têm levado as novas gerações de designers a se confrontarem com a perspectiva da finitude de recursos naturais e, portanto com os modelos de produção e consumo. O desafio que se põe é o de construir uma cultura de projeto que contemple a prática da reciclagem e o conceito de desenvolvimento sustentável. A sociedade contemporânea

encontra no design e na comunicação os principais aliados para a geração e difusão de valores e de grandes narrativas que poderão constituir a utopia verde. Potencializada pelas redes digitais, amplia-se o espectro de difusão e consolidação de uma ordem de inteligência que, na base, as lógicas do compartilhamento e do resgate dos materiais, consoante as condições culturais e tecnológicas hoje disponíveis e futuras. É a resignificação resultante das experimentações em laboratórios e da solidariedade entre os saberes que poderá estimular projetos inovadores que contemplem as noções de sustentabilidade e equilíbrio.

Essa formulação destaca a importância do conhecimento cooperativo que remete, por sua vez, a um sujeito coletivo e a novas modelagens. É um chamado à cooperação de especialistas de diferentes campos disciplinares para enfrentar o desafio da acumulação e expansão veloz de uma enorme massa de informações. A perspectiva transdisciplinar instala não apenas uma ideia de convergência ou complementaridade, mas de transformação. Implica também que sejam acolhidas as noções de complexidade, transformação, desconstrução e mutação sem restrições ou preconceitos.

Resultam desse painel de culturas mediadas pelas tecnologias digitais as representações simbólicas nas práticas sociais, as comunidades de interpretantes como sujeitos promotores da inovação e as mediações tecnológicas como agentes da interação. Assim, as gramáticas dos símbolos, dos discursos colaborativos e das estratégias comunicativas constituiriam o acervo dessas representações simbólicas. Cabe ainda destacar o caráter sincrético das linguagens contemporâneas na produção dos símbolos; as ações das comunidades na ressemantização dos espaços urbanos; e o papel das tecnologias da informação e da comunicação nesses processos.

Referências

BAUDRILLARD, J. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 2008.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CANCLINI, N. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 1998.

FONTANILLE, J. **Significação e visualidade**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

GREIMAS, A. J. **Semántica estructural**. Madrid, Gredos, 1971.

LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MERONI, A. **Strategic design: where are we now? Reflection around the foundations of a recent discipline**. Strategic Design Research Journal, 1(1):31-38 julho-dezembro, 2008.

NICOLESCU, B. **Fundamentos metodológicos do diálogo transcultural**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

VERGANTI, R. **Design Driven Innovation: Changing the Rules of Competition by Radically Innovating What Things Mean**. Boston: Harvard Business, 2009.

ZURLO, F. **Design estratégico**. In: AA. W. Gli spazi e le arti, v. IV, Opera XXI Secolo. Roma: Editore Enciclopedia Treccani, 2010.

4.

Angulações semióticas para pensar o lugar do meio de comunicação

FLÁVIO AUGUSTO QUEIROZ E SILVA

Este artigo resgata algumas das inquietações lançadas pela minha dissertação de mestrado¹, ecoadas nos comentários durante a banca de defesa. Naquela ocasião, apropriei-me da discussão construída por Luiz C. Martino no texto “A atualidade mediática: o conceito e suas dimensões” (2009), que chama atenção para o papel centralizador do meio de comunicação na organização da nossa sociedade (“complexa”, nos termos do próprio autor e distante de qualquer relação com uma “teoria da complexidade”, mas referindo-se à multiplicidade e fluidez de papéis sociais que um indivíduo possa assumir).

1. SILVA, Flávio A. Q. *Modificação do acontecimento como semiose: a relação entre meios e sociedade em uma perspectiva semiótica*. 2013. 226 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

Em dito texto, Martino resgata os estudos de três autores – os historiadores Daniel Boorstin (1992) e Pierre Nora (1972) e o estudioso da mídia Wilmont Haacke (1969) – para investigar a centralidade do meio de comunicação: “a medição tecnológica atravessa e enquadra a realização do acontecimento, que por isso pode ser chamado de acontecimento mediático, não somente porque é veiculado, mas inteiramente organizado pela mediação tecnológica” (MARTINO, 2009, p.7).

A ideia central defendida por Martino não é a de que os meios de comunicação “criam” acontecimentos, mas sim que, uma vez absorvidos pela sociedade, os meios se tornam o pivô da troca comunicacional, ou da única forma possível que a sociedade tem para inteirar-se dos fatos: a midiatização. Nessa relação, observar que a tecnologia de comunicação está em evidência é avançar um passo na constituição da epistemologia do nosso campo (MARTINO, 2009, p. 8). O destaque – importância – do meio de comunicação aparece absorvido na forma cotidiana de lidar socialmente com os fatos, como nesta ilustração oferecida pelo historiador Boorstin (1992, p.7): “Amigo admirado: ‘meu Deus, que lindo bebê você tem!’ Mãe: ‘ah, isto não é nada – você deveria vê-lo nas fotos!’”.

Para Martino, este é um sintoma nítido da centralidade do meio, tecnologicamente compreendido; para ele converge todo o sentido do intercâmbio comunicacional. Nesse eixo, ele sugere os conceitos de acontecimento mediático e atualidade mediática para falar de um novo regime informativo e cultural, no qual a referência de fato, acontecimento e tempo presentes transmigram para aquilo que acontece na mídia, mais do que para aquilo que acontece no mundo². Desta

2. Este foi um esclarecimento feito pelo próprio Martino em minha banca de defesa; agradeço o comentário.

forma, para além de uma qualificação de verdadeiro ou falso (correto ou distorcido etc.) a qualquer fato midiaticizado, valeria perceber que o acontecimento veiculado torna-se uma referência de atualidade, de fato presente, de assunto comum a toda a sociedade.

Assunto comum porque, verdadeiramente, o meio de comunicação de massa possui um fator aglutinador que lhe é próprio, ou seja, é capaz de reunir em torno de si a atenção coletiva por causa da natureza mesma da transmissão tecnológica. Isso permite “gerar uma dimensão virtual, que unifica o campo das existências dos indivíduos, permitindo ultrapassar o espaço-tempo de seus canais sensoriais. Com isso se torna possível [...] ascender ao plano social propriamente dito” (MARTINO, 2009, p.8).

Tal dimensão virtual é caracterizada por modificações do acontecimento, um termo que Martino encontra em Haacke. O autor alemão assim descreve o fenômeno:

Ocorre um acontecimento. Informa-se sobre ele. A informação é acolhida. Ela modifica o estado do “eu” que a compreende, do grupo que a recebe, das multidões influenciadas por ela. Desta maneira modifica o acontecimento, fazendo-o passar, através do meio transportador – os meios de comunicação de massa –, em lugares concretos, mas em um tempo indeterminado, aos homens e a sua existência no mundo (HAACKE, 1969, p.187).

Aqui se vê, também, a centralidade do meio de comunicação atravessando a troca comunicacional, de certa forma modificando – no sentido de ampliando, tornando massivamente público – o acontecimento. É necessário cuidado com essa ideia da modificação, pois pode levar ao mau entendimento de uma distorção do fato. Tampouco seria um fenômeno assustador e temível, como parece ser o julgamento

do historiador Boorstin, em seu *A imagem*. Ali, o historiador americano sugere que o uso intenso das tecnologias de comunicação resultou na alimentação de uma “avidez” por fatos e informação, que culminou na atenção excessiva e centrada no material midiaticizado (1992).

Além disso, para ele, a mídia oferece a possibilidade de ver o mundo em mais detalhes, o que produz um fascínio pelo seu conteúdo que “substitui a realidade insípida”, como vemos neste trecho:

A verossimilhança adquiriu nova significação. Não somente podia-se doravante, ante toda nação, dar à voz e aos gestos de Franklin Delano Roosevelt uma realidade e uma intimidade desconhecidas até então, mas ainda a imagem acabou por ultrapassar em impacto a realidade insípida” (BOORSTIN, 2003, p. 7).

Nesse sentido, o autor vai sugerir que esse fenômeno produz a “construção de um gigantesco muro de irrealidades que se ergue entre nós e as realidades da existência” (BOORSTIN, 2003, p.1), o que se depreende de seu exemplo do bebê fotografado, citado anteriormente: a tecnologia de comunicação dá aos fatos um verniz mais interessante do que o mundo cotidiano. Nesse sentido, parece haver uma importantíssima contribuição para pensar a forma como o meio se destaca no processo comunicacional: a tecnologia de transmissão massiva torna-se “a causa eficiente, formal, final do acontecimento” (MARTINO, 2009, p.7), porque concentra atenção coletiva e dá notoriedade ao fato, que se torna assunto socialmente comum – nas palavras de Nora, “reverbera no vivido das massas” (1972, p.166). Desta forma, o mais importante seria reconhecer que o acontecimento midiaticizado configura uma matriz social, um assunto comum, referência para a massa de indivíduos, que os insere na cultura e no tempo presentes.

Meu propósito com esta discussão será, então, prosseguir pensando, i.e., tentar dialogar com as ideias já lançadas para perceber o que mais pode ser compreendido disso. Aceito a proposta de Ramón y Cajal (1979) ao sugerir que a ciência se valida pelo fazer científico, ou seja, nenhum conceito está acabado por completo e as ideias demandam continuamente ser pensadas. Nisto, resgato os trabalhos do cientista e filósofo americano Charles S. Peirce (1839 – 1914), cuja semiótica – entendida como lógica da observação – nos permite lançar novos olhares sobre a situação até então apresentada.

Tais novos olhares produzirão ideias que não concordam totalmente com este pensamento que situa o meio de comunicação como centro da troca comunicacional; ao mesmo tempo, não o elimina totalmente. Perceber que ideias diferentes se distanciam em alguns momentos, ao passo que podem conviver no mesmo fazer teórico, é um trabalho sutil e necessário, caso queiramos levar a sério a proposta sinequista do já citado Peirce. A busca, nesse caso, é pelo amálgama da continuidade entre ideias até mesmo divergentes, ao contrário do dualismo, “doutrina que realiza suas análises com um machado, deixando como seus elementos residuais pedaços não relacionados do ser” (CP 7.570). Não excluir o outro apenas porque pensa diferente de mim – este é o desafio e a proposta. Nesse eixo, veremos que as ideias provocadas por Martino, a partir dos autores mencionados, têm muito a dizer e a problematizar quando se encontram com conceitos fundamentais da obra peirceana, como semiose, inquirição e comunidade.

Esses três conceitos, intimamente relacionados nos escritos do autor, nos permitirão pensar os acontecimentos, catalisados pelo meio de comunicação, na condição de signos e, portanto, não como “fatos isolados, senão como ações de comunidade” na qual se expressa o mais intenso da ação e da reflexão em conjunto (RUSSI, 2013). Nesses termos, o

acontecimento midiaticizado funciona como dimensão virtual de referência para os indivíduos porque requer ser pensado e utilizado nas diversas dinâmicas de interação social nas quais o meio de comunicação está inserido. Ousaria dizer que o trabalho do meio, no poder de seu alcance, deve-se mais à sua dimensão social que tecnológica: absorvido e utilizado pela sociedade, tem sua atividade moldada e significada pela apropriação social.

Entender os meios de comunicação como sujeitos a uma lógica de usos, ações e reflexões sociais nos permite visualizar seu poder – a capacidade que Martino ressalta de configurar uma matriz social, um sistema de referências para a sociedade – sem precisar recair nos assombros expressidos por Boorstin, porque, para ele, os meios têm sido inadvertidamente empregados “na construção de um gigantesco muro de irrealidades que se ergue entre nós e as realidades da existência” (2003, p.1). Ao contrário, se compreendemos sua inserção em uma lógica da interpretação, estaremos mais perto de compreendê-los como sujeitos de semiose, isto é, da ação própria do signo de encontrar uma interpretação para crescer na inteligibilidade.

Tudo é potencialmente signo, isto é, tudo pode ser signo desde que haja uma interpretação. Todas as coisas estão sujeitas a um processo de inteligibilidade e entendimento. Negar esse fato equivaleria a negar às coisas seu direito de existência, uma vez que, na semiótica de Peirce, um objeto que se ocultasse como coisa em si mesma se vedaria à existência e se eximiria de evoluir (IBRI, 1997); nada mais natural para um teórico que “nunca conseguiu estudar coisa alguma – matemática, ética, metafísica, gravitação, termodinâmica, [...] a história da ciência, uíste, homens e mulheres, vinho, metrologia, salvo como um estudo de semiótica” (PEIRCE *apud* ANDACHT, 2013a, p.10), isto é, salvo como um estudo da ação do signo, ou, em outras palavras, da ação reveladora e inteligente da realidade, por meio do pensamento.

Nesse eixo, pode-se pensar que todos os fatos que se apresentam à consciência, sejam midiaticizados ou não, aparecem como signo, um composto de três correlatos: o próprio signo, objeto e interpretante. O signo apresenta o objeto a uma consciência interpretante, e, nesse sentido, é a maneira pela qual a mente conhece o objeto; o objeto, assim, só se dá a conhecer em uma natureza sígnica, uma vez que é impossível algo “entrar na mente” a não ser pela impressão de sentidos e pensamentos; igualmente, o interpretante tem natureza sígnica porque corresponde ao objeto entendido no ato de conhecer. Vê-se que, no momento em que existe uma compreensão, existe um signo que é uma tríade indecomponível.

Outra coisa que se pode depreender do signo analisado em termos de seus três correlatos é que “Peirce percebeu que o desenvolvimento pleno da semiótica como um corpus distinto de conhecimento exigia uma visão dinâmica da significação enquanto processo” (DEELY, 1990, p.42). Isso significa que não se trata de tomar o signo ontologicamente considerado, apenas. “Há também a questão adicional do Tornar-se que esse tipo peculiar de Ser [o Ser do signo] possibilita e pelo qual se sustenta” (idem). Em outras palavras, o que a semiótica constata é que não somente existem signos, mas também que os signos crescem. Para entender essa proposição é necessário ter em mente “o virtus ou poder distintivo dos signos [que] envolve um processo evolutivo, de crescimento” (ANDACHT, 2013a, p. 19). Nas palavras do próprio Peirce:

Os signos surgem pelo desenvolvimento de outros signos [...]. Nós só pensamos em signos [...]. Se um homem fabrica um novo símbolo, é por meio de pensamentos envolvendo conceitos. Então é apenas por meio de símbolos que um novo símbolo pode crescer [...]. Um símbolo, uma vez que esteja vivo, espalha-se por meio dos homens. No uso e na experiência, seu significado cresce (CP 2.302).

A semiose é, assim, a descrição de um processo de conhecimento em que a inteligência desenvolvida participa de forma contínua, ou melhor, a inteligência é criada nesse mesmo processo e se aprimora. Esse processo é descrito por alguns autores, como Ibri (1992), como a própria tessitura cognoscível da realidade: a ação genuína do signo é a de representar um objeto que não é produto de uma consciência individual; seu poder afronta a estabilidade da mente ao forçá-la a perceber que existe um mundo que não é a mera invenção de alguém.

Por isso e ao mesmo tempo, a realidade deve ser considerada não como algo que está separada da mente, mas que entretém com ela uma relação muito específica e que exige muita cautela, para não causar uma má interpretação do realismo de Peirce: uma relação de cognoscibilidade. A dependência entre mente e realidade, nesse caso, é a que pede o crescimento do inteligível, gerada pela vontade de aprender e conhecer. Para ser inteligível, um objeto, ou o quer que seja, deve ser capaz de ser relacionado, comparado, lido, percebido, sujeito a qualquer operação mental e nos termos que o objeto, mediamente representado pelo signo, exigir.

Para os defensores de uma teoria do meio ou algo equivalente, pode ser uma “redução” ou “esvaziamento” da função centralizadora do meio de comunicação dizer que acontecimentos mediados ou não sofrem da mesma semiose, ou seja, do mesmo processo interpretativo, ampliativo e geral, na busca de melhor razoabilidade. Não o entenderia dessa forma, pelo contrário, a centralidade do meio é bastante clara e permite explicar um fenômeno plenamente observável: a capacidade natural e aglutinadora do meio de concentrar a atenção coletiva para o que é, nessa lógica, transmitido e mediado – o que Haacke chamou de modificação do acontecimento.

No entanto, concentrar a atenção nesse “poder do meio” pode, no limite, levar ao apagamento de todo o resto, i.e., dos

outros elementos que constituem essa dinâmica. Um alerta nesse sentido pode ser encontrado nas palavras do próprio Haacke: “ocorre um acontecimento. Informa-se sobre ele. A informação é acolhida. Ela modifica o estado do ‘eu’ que a compreende, do grupo que a recebe, das multidões influenciadas por ela. Desta maneira modifica o acontecimento” (HAACKE, 1969, p.187). Por isso, não seria forçado resgatar o conceito de semiose para entender que, enquanto o meio tem o seu poder centralizador devido à transmissão tecnológica, ele está, também, sujeito a interpretações, usos, comentários e respostas que vão ressignificando, ou ampliando, a ação e o sentido daquilo que vai sendo veiculado, assim como do próprio meio.

Essa ampliação, que no nosso entender corresponde ao conceito de “modificação do acontecimento” conforme Haacke, deve-se aos poderes da transmissão tecnológica e também dos usos sociais que sofre o meio de comunicação. Podemos pensar junto a Braga (2006) no “sistema de resposta social” de uma “sociedade que enfrenta sua mídia”, o que nos permitiria entender que o poder tecnológico do meio é moldado e significado pela sua inserção social, não o contrário – desta forma, um rádio transmitindo notícias na Lua seria inútil, no sentido de que não lograria produzir a semiose necessária para fazer do acontecimento uma matriz social. A semiose é um processo que não ocorre sem uma fundamental atividade de interpretação, a ser entendida, na linha do pragmatismo de Peirce, como o efeito que o signo produz: “o pragmatismo é a teoria de que a concepção, isto é, o sentido racional de uma palavra ou outra expressão, jaz exclusivamente em seu efeito concebível sobre a conduta da vida” (CP 5.412).

Neste caso, a interpretação produzida corresponde aos usos que se fazem necessários para absorver os fatos e dar-lhes sentido: “a sociedade age e produz não só com os meios

de comunicação, mas sobre seus produtos, redirecionando-os e atribuindo-lhes sentido social” (BRAGA, 2006, p.22). Tais efeitos aparecem como sintomas de uma sociedade responsiva; Braga enumera alguns (2006, p.38): crítica, militância social, controles da mídia, circulação comercial, processos educacionais e formativos etc. Isso dá ao meio de comunicação não um poder absoluto, mas alimentador, isto é, exige uma continuidade para que os fatos veiculados continuem a ter sentido para aquela sociedade: “importa que várias pessoas, tendo lido o mesmo livro ou ouvido a mesma música, e tendo alguma informação sobre esses materiais, ‘converssem’ sobre tais objetos e interajam com base nesse estímulo” (BRAGA, 2006, p.28).

Na mesma linha e provocando mais além, Andacht chega a dizer que “é o constante falar das pessoas sobre o que acontece na mídia que transforma um programa televisivo trivial [por exemplo] em um ‘acontecimento’ social” (2013b, p.29). Esse constante falar não é um ato vazio, senão preenchido e enriquecido por diversos atos sociais, dando fundamentos para que tal falar possa enquadrar-se como assunto comum e, na lógica da semiose, ampliar-se ou crescer:

[...] a identidade do signo é sempre postergada: não é possível apagar o efeito de sua peregrinação, de sua transmigração a outros corpos sígnicos através dos quais a identidade do signo se afirma: no signo se encontram todos os elementos que o vão enriquecendo em seu intercâmbio com outros signos (PONZIO, 2008, p.163).

Tal dinâmica requer, para isso, a continuidade típica exigida pelo processo semiótico, que encontra na falibilidade do signo sua causa. Em Peirce, o falibilismo é a doutrina que caracteriza o pensamento científico como busca pelo aprimoramento da clareza e da verdade, ao invés de uma busca pela

certeza absoluta: “há três coisas que não podemos alcançar pelo raciocínio: absoluta certeza, absoluta exatidão, absoluta universalidade” (CP 1.141). Apesar de pensada no contexto da ciência, a falibilidade aplica-se a toda atividade do raciocínio, já que “a inteligência científica é aquela que aprende com a experiência” (CP 2.227). Conforme essa visão, o contato com os signos é constante e vital, sendo a única forma pelo qual o pensamento sobrevive e pode ser expresso.

Em outras palavras, a falibilidade é o mecanismo fundamental pelo qual o signo é levado a crescer, a desenvolver-se em uma ação interpretativa realmente falível. A incompletude do signo – seu potencial e interminável refinamento – faz que determine outro signo logicamente associado a ele, sob a pena de desaparecer:

Se a série de interpretantes sucessivos vem a ter fim, em virtude desse fato, o signo torna-se, pelo menos, imperfeito. Se tendo sido determinada uma ideia interpretante numa consciência individual, e se essa ideia não determina um signo subsequente, torna-se impossível saber se alguma vez existiu uma tal ideia nessa consciência. E neste caso é difícil saber como poderia ter significado dizer que essa consciência alguma vez teve essa ideia, uma vez que o ato de dizê-lo já seria um interpretante (CP 2.303).

Dessa forma, a natureza *sígnica* da representação não é a de preservar-se intacta, mas a de ir transformando-se na busca de elementos que façam desse processo uma ação mais razoável e geral. Isso não seria possível se a ação do signo não visasse a um futuro, concebido como a potencial inteligibilidade – as interpretações possíveis – que o signo irá provocar no esclarecimento de seu sentido. Nas palavras de Santaella (2000, p.19), “o futuro irá dizendo que as interpretações atuais são apenas signos-interpretantes parciais, cuja tendência

[...] é gerar outros signos interpretantes e assim por diante. Em síntese, a ação que é própria ao signo é a de crescer”.

Nesse sentido, a constituição do acontecimento mediático como matriz social deve-se não só ao poder da transmissão tecnológica, mas à dinâmica do raciocínio a que os fatos se submetem. Ou seja, para chegar a ser uma referência comum a uma grande massa de indivíduos, o fato precisa ser veiculado e submetido a uma experiência social que, para Braga, seria um “sistema de resposta” ou, no contexto peirceano, a própria atividade da interpretação:

A interpretação pode ser considerada experiência no sentido em que ela também está sujeita a se transformar frente a novos fatos. Diferente de uma perspectiva hermenêutica radical, para a qual viver seria sinônimo de interpretar, na ótica do Pragmatismo (CP 5.1-13) a interpretação não é o resultado final e absoluto da experiência, mas sim uma atualização de signos e significados gerados na falível atividade cognitiva de organismos viventes. Assim, como ‘inteiro resultado cognitivo do viver’, a experiência abarcaria atividades e resultados interpretativos sem a eles se restringir (FERRAZ, 2006, p.187).

Entender a interpretação nesses termos é importante por nos permitir “relativizar” o poder dos meios, isto é, conforme os objetivos deste artigo, enxergar que o local do meio de comunicação é situar-se em um mundo de interações dinâmicas e mudanças que vão dando as condições para que as informações veiculadas componham o dito espaço de referência social. Nesse sentido, a diversidade de olhares, vozes e acontecimentos outros, que não são veiculados mas que ainda constituem o dinamismo do mundo, darão os elementos para fazer – ou não – do acontecimento midiático uma matriz social. Refiro-me, aqui, à observação colateral, uma

experiência considerada fundamental pela semiótica peirceana ao exercício da interpretação e, portanto, da semiose:

A mente do intérprete que o interpretante poderá atingir (ou não) terá condições de recorrer, além do objeto e do interpretante imediatos, fornecidos pelo próprio signo, a experiência colateral, que está fora do signo, mas que faz parte do seu contexto. Nesse processo, então, a experiência colateral desenvolve o papel de um complemento, um elemento a mais em busca de objetos e interpretantes ideais, justamente tentando suprir as carências colocadas pela vagueza e generalidade apresentadas pelo signo. Afinal, o que o signo consegue representar é apenas uma parte, um aspecto do objeto, e não o todo (LINS, 1998, p.54).

Isso evita que, na semiótica de Peirce, haja espaço para qualquer absolutismo da representação. Como se vê, há elementos tangenciais que vão alimentar a semiose para contribuir no seu direcionamento, e ela mesma, ao alimentar-se deles, favorecerá observações colaterais (LINS, 1998). Os fatores externos ao signo compõem, desta forma, o contexto, que não é apenas o contexto deste signo, mas uma vasta realidade que englobe outros signos e outras experiências mais ou menos correlatas.

Na esteira do falibilismo, a observação colateral é um recurso fundamental do qual a mente dispõe para entender os signos e enriquecer a interpretação. Proponho entender tal dinâmica no processo da inquirição, que, junto a Susan Haack (*apud* ANDACHT, 2000, p.18), classifico como uma atividade vital para o homem, pois oferece a oportunidade de “tatear, e às vezes agarrar, algum indício de como é o mundo”. No sentido de Peirce, inquirição não é somente a investigação científica, mas o esforço de qualquer mente que, no encontro com uma dúvida, vai buscar um entendimento

para aquilo que se apresenta – porque “qualquer homem tem de prosseguir em descobrir como as coisas são, na sua experiência sensorial e introspectiva e na teorização explanatória que ele concebe para acomodá-las” (*idem*).

Apresento o conceito de inquirição porque permite compreender a dinâmica da semiose e da falibilidade da representação que vínhamos apresentando até o momento, porque, “na medida em que há qualquer realidade, é nisto em que ela consiste: que há no ser das coisas algo que corresponde aos processos de raciocínio, que o mundo vive e é dinâmico, e tem o seu ser em uma lógica de eventos” (PEIRCE *apud* IBRI, 1992, p.119).

A inquirição é o processo e o resultado da inerente mudança das coisas e da provocação que todo signo faz ao pensamento. Nesse sentido, o signo dificilmente faz uma constatação definitiva, ao contrário, ele convida a uma profunda indagação, que requer a capacidade de entender e assimilar “sua peregrinação” (PONZIO, 2008). A dinâmica da semiose não pode fornecer um objeto originário – fundamental – por onde começa a inquirição, porque esse processo se baseia no crescimento de algo (uma representação) que já vinha evoluindo antes. Desta forma, confrontar-se com um fato, mediatizado ou não, comentado por outras pessoas ou não, já é estar em uma realidade alimentada por signos:

Peirce descreve as coisas-em-si supostamente incognoscíveis como os elementos singulares que desencadeiam inicialmente o processo de conhecimento, interpretado como o processo inferencial – constantemente mediado em si mesmo – de construção de uma hipótese (APEL, 1997, p.54).

No caso de nossa discussão, chegar ao conhecimento de um “fato puro” é um limite ideal do processo investigativo,

uma vez que todo encontro com os objetos está necessariamente mediado por um pensamento (ou signo): não há como o objeto “entrar em nossa consciência” – isto é, tornar-se cognoscível – se não for por essa mediação. É assim que o conhecimento “deve se realizar constantemente através de conceitos gerais (e, por isso, vagos) e que, portanto, só pode aproximar-se de maneira infinita à coisa individual, concebida como algo completamente determinado” (*idem*). É interessante atentar para o conceito de “mediação” aqui colocado, pois pode referir-se a uma mediação tecnológica ou não; para a semiótica, qualquer elemento que nos leve ao conhecimento de outro é um signo exercendo sua função mediadora, inserido, portanto, no próprio cenário da falibilidade.

Porque os fatos se apresentam de forma já mediada, a consciência está imersa, desde o primeiro momento, em uma dinâmica inferencial da qual é impossível sair: “nossas várias conceitualizações do mundo não são simplesmente dadas, mas são o resultado de processos mentais construtivos” (DELANEY, 2002). Nesta citação, o ponto defendido por Delaney é o de que qualquer predicado que represente um objeto é uma elaboração conceitual que resulta de inferências. Esse processo não é automático, mas depende de um esforço mental e interpretativo porque é uma semiose:

Para Peirce essa tese implica que não pode existir nenhum conhecimento intuitivo em absoluto, posto que todo pensamento formulado com signos tem sua realidade não em uma visão instantânea e carente de relações, mas em uma interpretação de um pensamento-signo por meio de um pensamento que o sucede no tempo, o qual, a sua vez, se converte em um signo para outro pensamento, e assim até o infinito (APEL, 1997, p.69).

A capacidade representativa dos signos decorre justamente dessa inserção na dinâmica inferencial: “nenhum pensamento presente concreto tem significado algum, valor intelectual algum, pois estes residem não naquilo que é realmente pensado mas naquilo a que este pensamento pode ser conectado numa representação através de pensamentos subsequentes” (PEIRCE, 2008, p.272). Por isso, a expansão do acontecimento midiático, sua absorção como matriz social, deve-se pela dinâmica de raciocínio vivenciada nos e através dos signos. Todos os fenômenos inteligíveis padecem desse processo, como chega a caracterizar Peirce em uma visão abrangente: “parece estranho que um signo deixe seu intérprete preencher uma parte de seu sentido, mas a explicação desse fenômeno deve-se ao fato de que todo o universo [...] está repleto de signos” (CP 5.448 Fn P1 Para 5/6).

Nesse sentido, o acontecimento midiático, nessa dinâmica inferencial de pensamento, padece de uma modificação e de um sentido que não são automáticos e totalmente fornecidos, justamente porque requer interpretações subsequentes, entendendo que esse processo interpretativo inclui reações, comentários, réplicas, ou tudo o que o fato consiga propagar em sua ação inferencial e signíca de crescimento, reações naturais decorrentes de uma dinâmica do conhecimento dos fatos.

Ainda, os ditos usos e respostas sociais às quais o meio de comunicação se submete vão dar o tom do acontecimento mediático no sentido de permitir que os fatos veiculados sejam ou não uma referência social, visto que alguns destes são ignorados ou não se desenvolvem suficientemente nesse sentido. Atribuo esse fato ao princípio de que a semiótica não é uma ação individual, mas de atitudes interpretativas gerais e comunitárias.

Esse movimento pode dar vazão a uma dificuldade de interpretação da semiótica peirceana no que concerne dois temas: a autonomia dos sujeitos frente à ação dos signos e a

autonomia do real, concebido como generalidade. Essa dificuldade aparece quando nos confrontamos, por exemplo, com dois trechos de Peirce: “o real é aquilo que [...] permanece não afetado pelo que dele possamos pensar” (CP 8.12) e “o real é, então, aquilo no que finalmente resultariam a informação e o raciocínio [...]. Portanto, a origem mesma da concepção de realidade mostra que essa concepção envolve a noção de COMUNIDADE [...]” (CP 5.311).

Alguns autores (como Andacht, 2010, 2013a, 2013b) têm insistido que a semiótica de Peirce nos convida a reduzir a importância da ação de um único indivíduo em seu obrar no mundo para atentar à relevância da autonomia e força próprias dos signos, isto é, o metabolismo semiótico de gerar interpretantes. Nesse sentido, não haveria por que separar o meio de comunicação das dinâmicas do mundo no qual ele se insere. Esclarecedoramente, Apel (1997) explica que a realidade é produto de uma comunidade entendida como uma entidade ilimitada de interpretação. Da partilha de signos levada por sujeitos interconectados pelo interpretar, é possível entender-se a realidade como “processo infinito de referências sígnicas desenvolvida pela comunidade, constituindo o real” (p.53). Significa que a realidade não pode ser outra coisa a não ser aquilo que a comunidade (“seres que se comunicam”) vê, experimenta, inventa, conversa etc., juntamente com o que uma “comunidade de investigadores” analisa, descobre e discute.

A comunidade “converte sua compreensão dos símbolos em regras de comportamento realmente eficazes” (APEL, 1997, p.53), isto é, ela compõe o tecido do real a partir do exercício de compreensão do que vai sendo observado, confrontado e experimentado. Por isso, conforme diz Apel, a comunidade peirceana não é uma “consciência geral” ou abstrata, mas um coletivo de homens que “continuam sendo tema do conhecimento e práxis racionais”, e assim segue

“construindo-se enquanto mundo histórico-social das instituições e dos hábitos” (1997, p.259). Este é o “pensar vivo” que a comunidade realiza e que ajuda a construir o mundo (não como produto de uma mente individual, mas da *whole communion*), em um processo em que existirão também erros e distorções (por isso real), que os indivíduos futuros, afetados por essa experiência e pela necessidade de interpretá-la, haverão de corrigir.

Podemos, para este contexto, pensar na citação de Liszka:

[...] o objetivo da inquirição não é simplesmente reconhecer a cega bruteza da vida, mas viver nela, e não no modo como uma bola de pinball vive confinada em sua máquina, mas no modo que alcança compreensão e controle em nossas vidas. É na generalidade que essas coisas são possíveis (LISZKA, 1998, p.2).

Para a semiótica de Peirce, a experiência real será compreendida à luz do que a comunidade vive e entende porque, no contexto de seu pragmatismo, não se pode perder de vista a importância do “mundo como laboratório” – a “verificação” das informações partilhadas é realizada por sujeitos de carne e osso que pensam numa base inferencial lógica, o que faz da interpretação também uma experiência vital, falível e comunitária.

A comunidade plenifica-se, desta forma, na terceiridade ou na “lei da aprendizagem” (tendência à aquisição de hábitos), isto é, não poderíamos entender esta *indefinite community*³ sem saber que ela é a protagonista desta lei universal. Mais uma vez, isto só é factível porque, como todo

3. Os termos *whole communion*, *indefinite community* e outros são sinônimos inventariados por Apel (1997) para dar sentido à “comunidade” conforme pensada por Peirce.

processo semiótico, ela está teleologicamente orientada: seu crescimento e sua ação desenvolvem-se dentro da expansão efetivamente possível da cognoscibilidade das coisas. Nesse sentido ela cumpre a função autocorretiva do pensamento, naquele mesmo princípio inerente a todo o signo: o crescimento falível.

Da mesma forma, o pensamento assim concebido, como ação de uma “investigação comunitária”, cumpre as prerrogativas de uma semiose vital que vínhamos apresentando neste texto. Seria muito ingênuo esquecer que o meio de comunicação está imerso em um universo da consciência, em um “universo repleto de signos”, retomando as palavras de Peirce, ou, deve-se salientar, em um processo contínuo de interpretações realizadas em comunidade, com os mais diversos elementos da experiência – midiática ou não. Essa posição é o “antidualismo da relação lógica triádica que explica a continuidade entre o fora e o dentro, entre o que acontece nos meios e o que ocorre com respeito a eles na sociedade” (ANDACHT, 2013b, p. 35).

O caminho que se abre assim é o de restituir ao meio de comunicação sua condição de meio, ou seja, atentar que concebê-lo como “causa eficiente, formal, final do acontecimento” (MARTINO, 2009, p.7) pode conduzir a um absolutismo da representação e a um imperativo da técnica, como parece ter sido a interpretação apavorada de Boorstin (1992, 2003). Ao contrário, como meio, ainda submeterá o processo comunicacional aos fatores impostos pela transmissão tecnológica, mas não deixará de abrir caminho para ser reposicionado, criticado e reavaliado nessa mesma dinâmica, porque, além de tecnologia, a comunicação social é realizada por tudo aquilo de que dispõe a sociedade, ou seja, signos que representam fatos.

Por isso, podemos pensar o meio de comunicação como alimentador de uma inquirição comunitária, de uma

comunidade que raciocina e, por isso, consegue povoar a realidade e dar-lhe sentido. Andacht já apontava para o mesmo caminho, ao propor, no lugar de uma sociedade de massa, uma massa de “viajantes da semiose social” (2003).

Em vez de tentar saber quem influencia quem, usarei o método pragmático que [...] consiste em observar diversos meios [...] para detectar como eles *habilitam um espaço de reflexão – mais que exercer influência direta sobre o público* (ANDACHT, 2003)⁴.

É interessante observar que, no lugar de construir um muro de irrealidades, o meio de comunicação pode propor “um espaço de reflexão”, algo possível de ser pensado na abordagem semiótica, uma vez que a ação do signo é justamente a de *fazer pensar*. O meio de comunicação é um aparato tecnológico preenchido de signos que não se encerram no meio, devido à sua indissolúvel estrutura triádica. Isto nos levaria a pensar igualmente naquilo que Martino propôs ao pensar a comunicação midiática como “compartilhamento de consciências” (MARTINO, 2011), se com isso pudermos apontar para a existência da comunidade – mais do que da *massa* – de sujeitos inquiridores, justamente aqueles “viajantes da semiose”. Neste contexto, o meio de comunicação aparece como aquele dispositivo que viabiliza uma convergência de mentes (MARTINO, 2011) para um mesmo assunto; porém, a partir da exposição aqui levantada, temos a possibilidade de pensar *no lugar* que o meio ocupa na sociedade e como isso influencia na sua ação, mais do que simplesmente tentar definir o meio pelo que ele é.

4. Extraído da versão digital do texto disponibilizada em <<http://www.iupui.edu/~arisbe/menu/library/aboutcsp/andacht/subjectiv.htm>>. Grifo nosso.

Essas são algumas das condições necessárias para, aprimorando a concepção do lugar do meio na sociedade, melhor entender o que Peirce também significava com o termo método científico, algo que, para ele, abriga e recupera o que há de mais essencial, importante e vital no mundo: o fato de que o crescimento das ideias existe e faz parte do real. Longe de entender-se como conjunto de regras submetidas ao trabalho de um cientista, o método científico é, para o lógico americano, o resultado inevitável do metabolismo dos signos, que nos permite não tomar as coisas como acabadas e entender que, nelas, existe um processo e uma história, graças à capacidade desses signos de escancarar caminhos para a interpretação. Dessa forma, diria ele, “minha palavra definitiva é que a coisa em que você deve apostar seu dinheiro não deveria ser uma doutrina, mas um método. Pois um método vital corrigirá a si próprio e uma doutrina, não. Doutrinas são cristais, métodos são fermentos” (PEIRCE apud WAAL, 2007, p.25).

Referências

ANDACHT, F. On the integration of the differentiated: a Peircean outlook on Latin American identity. **Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista**. [online], 2010. Disponível em: <<http://www.semeiosis.com.br/on-the-integration-of-the-differentiated/>>. Acesso em: 31 de outubro de 2012.

_____. Prozac, medios y mafia: el amanecer de una nueva subjetividad. In: **Arisbe**. The Peirce Gateway. Disponível em: <<http://www.iupui.edu/~arisbe/menu/librarry/aboutcsp/andacht/subjetiv.htm>> Acesso em: 4 março 2015.

_____. Prólogo: um passeio guiado e ilustrado pelos mundos da semiótica e da comunicação. In: RUSSI,

Pedro (org.). **Processos semióticos em comunicação**. Brasília: Editora UnB, 2013.

_____. ¿Qué puede aportar la semiótica triádica al estudio de la comunicación mediática? **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 25, p. 24-37, jun. 2013. APEL, K-O. **El camino del pensamiento de Charles S. Peirce**. Madrid: Visor Editora, 1997.

BOORSTIN, D. L'Image : un guide pour le pseudo-événement. **Union Générale d'Éditions**, Col. 10/18. Paris, 1971. Tradução de L. C. Martino, 2003.

_____. **The image: a guide to pseudo-events in America**. Nova Iorque: Vintage, 1992.

BRAGA, J. L. Comunicação. In: **Comunicação e educação: questões delicadas na**

interface. São Paulo: Haacker, 2001. p. 14-35.

_____. Parte I – hipótese prospectiva. In: **A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática**. São Paulo: Editora Paulus, 2006.

DEELY, J. **Semiótica básica**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

DELANEY, C. F. Peirce sobre ciência e metafísica: visão geral de uma visão sinóptica. **COGNITIO: Revista de filosofia**, n. 3, nov. 2002.

FERRAZ, T. S. Relações semióticas na filosofia peirceana: fenômeno, signo e cognição. **Kinesis**, v. 1, n. 1, mar. 2009.

HAACKE, W. "Escritos recientes sobre el concepto de actualidad". Tradução J. R. García Mayodorno. **Revista Española de la Opinión Pública**, n. 18, 1969.

HARTSHORNE, Charles; WEISS, Paul & BURKS, Arthur (eds.). **Collected Papers of Charles Sanders Peirce**.

Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1931-35 e 1958.

IBRI, I. A. **Kósmos Noetós**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

_____. O Paciente Objeto da Semiótica. In: PARLATO, Erika Maria; SILVEIRA, Lauro Frederico Barbosa da (orgs.). **O sujeito entre a língua e a linguagem**. São Paulo: Lovise, 1997.

LINS, A. A importância da experiência colateral na semiose e no processo comunicativo. **Revista Symposium**, vol. 37, n. 3, 1998, pp. 52-59.

LISZKA, James (2008). **Peirce's Discursive Realism**. Disponível em: <<http://cspeirce.com/menu/library/aboutcsp/liszka/disreal.htm>>. Acesso em: 23 jan. 2012.

MARTINO, Luiz Claudio. A atualidade mediática: o conceito e suas dimensões. In: **Compós 2009** - Encontro da Associação Brasileira de Programas de Pós-graduação em Comunicação. Belo Horizonte, 2009.

MARTINO, Luiz. De qual comunicação estamos falando. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz; FRANÇA, Vera (orgs.). **Teorias da comunicação? conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, pp.11-25.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

PONZIO, Augusto. Bakhtin e Peirce: signo, interpretação, compreensão. In: **A revolução bakhtiniana**. São Paulo: Contexto, 2008.

RAMÓN Y CAJAL, S. Preocupações do principiante. In: **Regras e conselhos sobre a investigação científica**. São Paulo: USP, 1979.

RUSSI, P. Prolegômenos – noções de uma história e episteme. In: RUSSI, P. (Org.) **Processos Semióticos em Comunicação**. Brasília: Editora UnB, 2013.

SANTAELLA, L. **A teoria geral dos signos**: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Cengage Learning, 2000.

WALL, C. **Sobre pragmatismo**. São Paulo: Loyola, 2007.

PARTE II.

AUDIOVISUALIDADES

5.

A constituição intersemiótica da música¹

CÁSSIO DE BORBA LUCAS
ALEXANDRE ROCHA DA SILVA

Introdução

Malinowski e a materialidade híbrida da música é um sub-projeto da pesquisa *Semiótica Crítica: por uma teoria das materialidades na comunicação*, que busca situar, por meio de uma aproximação com a semiótica, o conceito de materialidades no âmbito da pesquisa em comunicação. Entre seus objetivos está o de descobrir limites e potencialidades que a semiótica pode indicar para o desafio do desenvolvimento de uma teoria propriamente comunicacional das materialidades.

1. Texto revisado e ampliado, anteriormente publicado no livro *Semiótica e linhas de fuga*, organizado por Alexandre Rocha da Silva, Ione Maria Ghislene Bentz e Gabriel de Andrade Junqueira Filho, sob o título *A materialidade híbrida da música na obra de S. Malinowski*

Este trabalho vincula-se a esse propósito através de uma investigação sobre a natureza da materialidade da música compreendida desde uma perspectiva semiótica. Esta última, entendida como teoria dos signos verbais, não verbais e das traduções entre estes, postula de saída um hibridismo inerente a todas as linguagens (SANTAELLA, 2009, p. 279) e sistemas de signos.

A partir de uma revisão de literatura com enfoque nas relações entre música e imagem, foram verificadas certas teses sobre a natureza da música que tendiam a um tipo de interdito da música, primando por uma pureza que constituiria a essência da dimensão musical. A recuperação destas ideias compõe a primeira seção deste artigo, que, a seguir, propõe elementos para uma consideração semiótica da materialidade da música capaz de desestabilizá-las. Na terceira seção, a obra do videasta americano Stephen Malinowski (1953) é analisada da perspectiva da transcrição que realiza da música orquestral, e que aponta para o caráter híbrido e intersemiótico da natureza da música.

Interdições

Arlindo Machado dedica, em seu livro *A televisão levada a sério*, um capítulo (MACHADO, 2000, pp. 153-167) à noção de sinestesia, entendida como simultaneidade da visualização imagética e da audição musical. Seu questionamento inicial é o seguinte:

Se a música é (ou supõe-se que seja) um discurso auto-suficiente, um discurso eloqüente na sua pura dimensão acústica, que papel poderiam desempenhar na sua apresentação as imagens do cinema ou da televisão? Seria possível falar de uma complemen-

taridade ou de uma equivalência das imagens com a música? Para a musicologia tradicional a resposta é não. (MACHADO, 2000, p. 153)

O autor detecta – por parte da indústria musical, dos compositores e dos teóricos – uma rejeição generalizada das práticas de fusão entre discursos visuais e musicais, e assim passa à elaboração de uma classificação dos chamados interditos da representação das imagens em música.

No primeiro nível da interdição haveria um desprezo dos consumidores e críticos pelas composições musicais pictóricas ou figurativas, que seriam consideradas formas de música menores (MACHADO, 2000, p. 153). Destas, Machado fornece três exemplos: os *Quadros numa exibição* (composta em 1874), de Mussorgsky; os *Pini di roma*, de Respighi (1924); e, posteriormente, o célebre *La Mer* (1905), de Debussy. A musicologia, quando eventualmente abre exceções para analisar esta classe de obras, não o faz sem antes esterilizá-las de suas qualidades representativas ou descritivas, em um processo de “desprogramação de seus miasmas iconográficos” (MACHADO, 2000, p.153), que a faz retornar, enfim, a um estudo da notação propriamente musical.

Neste sentido há o caso da análise de Jean Barraqué de *La Mer*, que em nenhum momento faz menção à ilustração de Hakousai (1831) em que o compositor sabidamente se inspirara (MACHADO, 2000, p.154). É interessante notar que em Machado (2000) se incluem numa mesma categoria composições tão díspares quanto as três mencionadas, cuja “figuratividade” poderia ser pensada por si mesma como tendo funções bastante divergentes: Mussorgsky apresenta musicalmente ‘quadros’ como se dispostos numa exposição artística; Respighi realiza um passeio por diversos pontos de uma cidade; e Debussy erige, num procedimento paradoxal, a representação de uma única imagem estática por meio do movimento musical.

No segundo nível da interdição está a rejeição da ideia de uma recepção musical que se deixe pautar por uma espécie de tradução mental de sons em imagens. A prática é condenada pelos musicólogos (MACHADO, 2000, p. 154) como um tipo de banalização ou contaminação da pureza do discurso musical.

O terceiro interdito é o das práticas, habitualmente televisivas e cinematográficas, de adição ou complementaridade de música e imagem. Ora se encara a parte visual como acessório dispensável que não influencia a parte musical, ora como empecilho ou fator prejudicial à audição adequada da peça sonora. O vídeo “pode inclusive comprometer a compreensão da peça, impondo uma certa ‘leitura’” (MACHADO, 2000, p. 154) devido ao processo de decupagem. Um apontamento neste sentido também é feito por Michel Chion quando trata da música orquestral filmada: “a imagem, ao contrário da situação do ouvinte de concertos, obriga a enquadrar e a escolher” (CHION, 1994b, p. 41).

A ideia de uma interdição das imagens no universo musical, a partir dos três níveis apontados por Machado (2000), serve de eixo estruturador deste capítulo, que pretende entender esta noção às teses encontradas na obra de Friedrich Nietzsche (2010) e Theodor Adorno (1996).

Em seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia* (2010), Nietzsche faz uma distinção entre os impulsos artísticos dionisíaco e apolíneo. Este, relacionado às artes plásticas, à figuração onírica e à aparência, opera pelo *principium individuationis* (NIETZSCHE, 2010, p. 95), um tipo de “feitiço de individuação”. A individuação associada ao impulso apolíneo é rompida somente “sob o grito de júbilo místico do dionisíaco”, a partir do qual se cria o caminho para “o cerne mais íntimo das coisas” (NIETZSCHE, 2010, p. 96). O efeito do impulso dionisíaco é, portanto, a transformação do indivíduo em um “uno vivente” (NIETZSCHE, 2010, p. 100)

pré-individual. E a situação extática dionisíaca, conforme o filósofo, só pode ter sua expressão pela música.

A linguagem musical se define como reflexo imediato da vontade, e a música verdadeiramente dionisíaca é como um espelho da vontade do mundo, revelada por detrás das aparências (NIETZSCHE, 2010, p. 100). Esta é a música que o filólogo Nietzsche postula estar ligada às origens da tragédia grega – e cujos sentidos, decadência e possível ressurgimento são investigados ao longo do livro.

A música, nestas circunstâncias, se distinguia pelo poder de “espiritualização”, “idealização” (NIETZSCHE, 2010, p. 101), criação de mitos: o músico (e a forma do coro) é muito mais naturalmente criador de uma revelação mítica que o poeta e suas palavras. O que eventualmente interrompe o desenvolvimento da tragédia e da expressão musical dionisíaca é a “consideração teórica do mundo”, ou o “espírito da ciência” (NIETZSCHE, 2010, p. 102), simbolizado na figura de Sócrates. Assim, desenvolve-se, no âmbito da arte grega, a passagem de uma forma trágica para a forma do “novo ditirambo ático”, “cuja música não mais exprimia o ser interno, a vontade mesma, mas só reproduzia a aparência de modo insuficiente, em uma imitação mediada por conceitos” (NIETZSCHE, 2010, p. 102). Música, para Nietzsche, interiormente *degenerada*:

Por meio desse novo ditirambo a música foi convertida [...] em retrato imitativo da aparência, por exemplo, de uma batalha, de uma tempestade no mar [...] e com isso viu-se totalmente despojada de sua força criadora de mitos. Pois se ela procura excitar nosso deleite apenas em nos obrigando a buscar analogias externas entre um acontecimento da vida e da natureza e determinadas figuras rítmicas e sons peculiares da música, se até nossa inteligência deve contentar-se com o conhecimento de tais analogias, então somos

rebaixados a um estado de ânimo em que uma concepção do mítico é impossível; pois o mito quer ser sentido intuitivamente (NIETZSCHE, 2010, p. 103)

A pintura sonora, *Tonmalerei*, ou música programática², é portanto definida como “o inverso da força criadora de mitos” (NIETZSCHE, 2010, p. 103), e condenada por tornar a música em um reflexo indigente da aparência. O espírito não dionisíaco, para Nietzsche, expressou sua vitória no novo ditirambo, e distanciou a música de si própria. Outra ocorrência da derrocada do trágico, com sua música pura ligada à vontade imediata do mundo, está, já no mundo moderno, na invenção da ópera com seu *stilo rappresentativo*, “onde a música é considerada como serva, a palavra do texto como senhor” (NIETZSCHE, 2010, p. 115). Apesar de tudo, o pensador ainda vaticina um ressurgimento gradual do espírito dionisíaco em seu mundo presente (NIETZSCHE, 2010, p. 116), ligado à música alemã nas figuras de Bach, Beethoven e Wagner e a um renascimento da tragédia (NIETZSCHE, 2010, p. 118).

O filósofo alemão, como se vê, adiciona assim algumas críticas às tentativas de casamento entre música e imagem e advoga uma certa pureza, irrepresentabilidade ou (com mais proeminência, no caso de Nietzsche) imediatidade intrínseca à música. Seu posicionamento, pois, é semelhante ao que Machado indica com o interdito da música pictórica ou figurativa e o da tradução mental da música em imagens.

Para Theodor Adorno, de forma semelhante a Nietzsche, a música se define como “manifestação imediata do espíri-

2. O tipo de música que, “não acompanhada por palavras, busca retratar, ou pelo menos sugerir à mente, uma certa série definida de eventos ou objetos” (GROVE, 1878, p. 35, v. 1).

to humano” (ADORNO, 1996, p. 65). A noção de gosto, contudo, na época da indústria cultural, torna-se tão problemática quanto a de indivíduo (que poderia fundamentá-la): “o comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas” (ADORNO, 1996, p. 66). A transformação do valor estético da música em valor de troca – ou seja, a passagem da obra de arte para a forma de mercadoria – faz com que o princípio de julgamento seja o do reconhecimento público (gosta-se de uma canção pelo simples fato de reconhecê-la, ou de constatar sua popularidade massiva).

Se o ouvinte, em suma, é tornado em “simples consumidor passivo” (ADORNO, 1996, p. 70), os momentos de encantamento da música, fragmentados em momentos isolados nas novas formas musicais (arranjos, canção popular, etc.), “renunciam ao impulso insubordinado e rebelde que lhes era próprio” e colocam-se a serviço do sucesso (ADORNO, 1996, p. 70).

Toda essa circunstância constitui uma afronta à *promesse du bonheur* (ADORNO, 1996, p. 70) que constituiria originalmente, para Adorno, a arte musical. Dado que só se poderia manter “fidelidade à possibilidade do prazer onde cessa a mera aparência”, o autor lamenta que a música ligeira³ da época moderna tenha se tornado “mera aparência e ilusão” (ADORNO, 1996, p. 71).

Esta regressão da audição postulada por Adorno – em que a imediatidade musical foi substituída pelo princípio do estrelato, regido pelos produtores, editores e magnatas do rádio

3. Por oposição, no vocabulário de Adorno, à ‘música séria’. Esta, contudo, também não escapa da submissão à lei do consumo (ADORNO, 1996, p. 73) e tampouco do processo de fetichização (ADORNO, 1996, p. 86).

(ADORNO, 1996, p. 74) e da propaganda⁴ (ADORNO, 1996, p. 91) – resulta numa música *depravada* (ADORNO, 1996, p. 81) já em seu processo de constituição. Novamente se remete, assim, a uma concepção da música enquanto fenômeno ligado necessariamente a certa pureza ou imediatidade que interdita as possibilidades de sinestesia e hibridismo entre a música e outros sentidos ou matrizes semióticas.

Às teses destes autores pode-se acrescentar ainda o apontamento que faz Michel Chion a respeito da apropriação, pelo audiovisual, da música dita ‘clássica’. O concerto retransmitido parece-lhe uma “solução insatisfatória, na medida em que é oferecido como uma retransmissão em que o artista não estaria consciente da presença da câmera” (CHION, 1994b, p. 40).

A questão da relação entre música e mídias audiovisuais torna-se mais pertinente em nosso tempo, conforme Chion, na medida em que surgem veículos capazes de juntar música e vídeo num mesmo suporte de alta qualidade. O resultado desse desenvolvimento tem sido, do lado da música *pop*, a invenção do videoclipe e a exploração contínua de seu campo de possibilidades, e do lado da música ‘erudita’, uma total desarmamento “quanto a experiências e ideias” (CHION, 1994b, p. 41). O mundo da música orquestral parece, assim, primar também pela pureza da dimensão musical e participar do interdito da representação visual na música. Algumas experiências foram esboçadas, como a gravação prévia da música e a performance em *playback* para a facilitação da filmagem. “Outras soluções seriam válidas”, diz Chion, ao lançar seu principal desafio a esse respeito, mas

desde que se ultrapassasse o modelo naturalista que impõe ao concerto filmado que seja a simples

4. “Na audição regressiva o anúncio publicitário assume caráter de coação” (ADORNO, 1996, p. 91).

reprodução de uma execução. Por que motivo há-de ser impossível uma representação visual simbólica da música? E por que não fazer com que a imagem valorize a forma e a repetição dos temas salientes, utilizando símbolos musicais acessíveis ao grande público? (CHION, 1994b, p. 41-42)

Hibridismo semiótico da matriz sonora

Por oposição às teses apresentadas no capítulo precedente, pretende-se introduzir, nesta seção, elementos que apontem para uma concepção semiótica da materialidade musical. Desta perspectiva, como já se disse, todas as linguagens, uma vez concretizadas, são híbridas (SANTAELLA, 2009, p. 279). E todo pensamento, conforme indica a articulação que se procura fazer com a teoria da tradução de Júlio Plaza, já é intersemiótico (PLAZA, 2008, p. 2).

Santaella (2009) postula que não há mais que três matrizes lógicas da linguagem e do pensamento (SANTAELLA, 2009, p. 21), estruturadas à semelhança das três categorias elaboradas por Charles S. Peirce. Assim, a primeiridade é típica da matriz sonora; a secundidade, da matriz visual; e a terceiridade, da matriz verbal⁵. O universo da música, por extensão, é prioritariamente regido pelas noções – relacionadas à primeiridade – de qualidade, iconicidade e rema. Embora haja uma tal predominância, não se pode esquecer que toda linguagem mistura e combina, à sua maneira, as três matrizes ou categorias.

A primazia da primeiridade na matriz sonora pode ser observada, *primeiro*, se o som for considerado nele mesmo.

5. Estudos das categorias faneroscópicas de Peirce se encontram em PEIRCE, 2012, pp. 5-18; PEIRCE, 1978, pp. 69-111 e SANTAELLA, 2009, p. 35-36

Desta perspectiva, sua característica fundamental é a evanescência: “o som é airoso, ligeiro, fugaz. Emanando de uma fonte, o som se propaga no ar por pressões e depressões, percorrendo trajetórias, sujeitas a deformações, cujos contornos nunca se fixam” (SANTAELLA, 2009, p. 105).

Segundo, pode-se conceber o som em sua atualização numa percepção atual. Embora o som propriamente físico, externo ao intérprete, não possa jamais ser plenamente apreendido por este, é característica da dimensão sonora uma espécie de apagamento da fronteira entre *percipuum* e *percepto*⁶, ou seja, uma “fusão icônica entre o som físico e o som percebido” (SANTAELLA, 2009, p. 111). Neste nível, pois, o som é percebido como se emitido pelo próprio ouvinte.

E, *terceiro*, o som pode ser considerado da perspectiva do efeito que está apto a instaurar em uma mente qualquer. Enquanto tal, só pode ser aquilo que Peirce denominou um interpretante dinâmico emocional, que não ultrapassa o nível remático ou hipotético (SANTAELLA, 2009, p. 109).

Estas considerações sobre ‘evanescência’, ‘fusão icônica’ e ‘efeito emocional’ apontam para a natureza do som e da música no âmbito da primeiridade, que é a categoria, respectivamente, da indeterminação (SANTAELLA, 2009, p. 104), do aspecto monádico da experiência (PEIRCE, 1978, p. 92) e do sentimento (PEIRCE, 1978, p. 83). Sob a primazia da primeiridade, porém, o som, uma vez concebido como qualissigno⁷, já apresentará por sua vez uma natureza triádica:

-
6. Na teoria da percepção peirceana, o *percepto* é o estímulo que “bate à porta dos sentidos”, em contato com os quais ele é convertido em *percipuum*, a “tradução perceptiva” que um dado sistema sensorio lhe impõe (SANTAELLA, 2009, p. 108).
 7. Signo cujo fundamento é uma qualidade. Embora não possa “atuar como signo até que se corporifique”, “esta corporificação nada tem a ver com seu caráter como signo” (PEIRCE, 2012, p. 52)

Quando consideradas em si mesmas, as qualidades, como puras possibilidades, independem daquilo em que inerem, daquilo que lhes dá corpo. Quando consideradas sob o aspecto obsistencial, como ocorrência atual no tempo e no espaço, as qualidades saltam do nível da mera possibilidade para o nível de uma ocorrência no tempo e no espaço, quer dizer, passam a ser um sin-signo ou existente. Evidentemente, a qualidade continua presente no existente, mas deixa de ser pura possibilidade. [...] Nesse som atual também já aparecem elementos de lei, pois o som se submete a leis físicas. (SANTAELLA, 2009, p. 106)

O princípio da “onipresença das categorias” (SANTAELLA, 2009, p. 106) concebido por Peirce indica, assim, a natureza híbrida e intersemiótica do som, ainda que este seja compreendido como qualissigno sob a dominância da primiridade. Paralelamente, a perspectiva da tradução intersemiótica (PLAZA, 2000) pode embasar teoricamente a passagem, entendida como transdução⁸ (PLAZA, 2000, p. 72), de um tal qualissigno sonoro de um suporte (ou sistema de signos) para outro. Se a música, portanto, demonstra uma natureza intersemiótica, ao mesmo tempo contém uma translatabilidade (CAMPOS, 2013a, p. 96) inerente.

Audiovisual como transcrição intersemiótica da música

Na esteira do conceito de transcrição (CAMPOS, 2013a) concebido por Haroldo de Campos, a tradução

8. Em física, a transformação de um tipo de energia em outro de natureza diferente.

intersemiótica de Júlio Plaza (2000) recupera a concepção benjaminiana de tradução, que é “em primeiro lugar uma forma” (BENJAMIN, 1979 apud PLAZA, 2008, p. 28). Trata-se, pois, de um rompimento com o dogma da servitude imitativa (CAMPOS, 2013b, p. 167) da tradução, que se curvava ao significado ‘literal’ do original. Passa-se, assim, a “traduzir o próprio signo” (PLAZA, 2008, p. 28) em sua fisicalidade e materialidade formal.

Se a tradução habitualmente se rende aos princípios da fidelidade e da literalidade, estes só podem subsistir na transcrição como fidelidade e literalidade relativas à forma, e não ao sentido ou conteúdo. A tradução deve, assim, “vazar sapiências meramente linguísticas para que tenha como critério fundamental traduzir a forma. Transcriar, portanto” (PLAZA, 2008, p. 29). Neste sentido, o vídeo analisado na próxima seção é tomado como uma transcrição intersemiótica da música orquestral, ao realizar a passagem da obra de Beethoven de um sistema de signos (sonoro) para outro (audiovisual), atribuindo-lhe uma nova forma.

A operação sobre esta forma significativa, da perspectiva do tradutor, é possível por meio (1) da captação da norma na forma, (2) da operação sobre o intracódigo em que se organiza a forma e (3) da apreensão da forma como qualidade sincrônica (PLAZA, 2008, p. 71). Cabe indicar, de saída, que a análise apresentada na última seção se baseou numa metodologia inspirada pelos conceitos subsumidos nas duas primeiras ‘vias’, que serão apresentadas a seguir. Isto porque a forma, concebida como qualidade sincrônica (via 3), sempre resiste à análise (PLAZA, 2008, p. 87) por corresponder à primeiridade peirceana, que, conforme o próprio Peirce, não pode ser

9. Benjamin entende a forma como possuente de “conteúdo tipológico específico; uma forma artística como a lírica é uma forma e [...] o ensaio [...] também o é” (BENJAMIN apud CAMPOS, 2013b, p. 96).

pensada de maneira articulada, e sequer afirmada – pelo que perderia sua inocência característica (PEIRCE, 1978, p. 72).

1.1 Norma e legissignos

Na transcrição ressonante de formas¹⁰, o que permite essa ressonância é um legissigno que terá a função transmutadora de interface (PLAZA, 2008, p. 67). Assim, a primeira estratégia de tradução em relação à forma, a da captação da norma na forma, liga-se aos legissignos, concebidos por Peirce como lei e convenção, ou seja, como tipo geral cujas atualizações (ou ocorrências) constituem réplicas (PEIRCE, 2012, p. 52).

O legissigno – que funciona como interface na tradução, envolvendo as noções de transdução e paramorfismo (CAMPOS, 2013c, p. 4) – fornece inteligibilidade e significação às formas envolvidas, “estabelece as relações semânticas” e “organiza os percursos da leitura” (PLAZA, 2008, p. 76). Interiormente a esta classe de signos, pode-se pensá-los numa divisão três de grupos com a seguinte disposição (PLAZA, 2008, pp. 71-87):

- Legissignos
 - Legissignos-icônico-remáticos
 - Legissignos-indicativos
 - Legissignos-indicativos-remáticos
 - Legissignos-indicativos-dicentes
 - Legissignos-simbólicos
 - Legissignos-simbólicos-remáticos
 - Legissignos-simbólicos-dicentes
 - Legissignos-simbólicos-argumento

10. “No caso da função poética, [...] um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, para criar com ele uma ressonância” de formas (PLAZA, 2000, p. 27).

1.2 Intracódigo

Cada grupo de legissignos transdutores, percebe-se, se define pela relação de predominância entre seus componentes icônicos, indiciais e simbólicos – caráter que não está dado pelo tipo de suporte que funcione como interface da tradução. Semelhançemente, a noção de intracódigo tem, em seu interior, uma composição signíca mista. Como diz Plaza (2008),

o importante para se inteligir as operações de trânsito semiótico é se tornar capaz de ler, na raiz da aparente diversidade das linguagens e suportes, os movimentos de passagem dos caracteres icônicos, indiciais e simbólicos não apenas nos intercódigos, mas também no intracódigo. Ou seja, não é o código (pictórico, musical, filmico etc.) que define a priori se aquela linguagem é *sine qua non* icônica, indicial ou simbólica, mas os processos e leis de articulação de linguagem que se efetuam no interior de um suporte ou mensagem (PLAZA, 2008, p. 67).

Se os legissignos permitem a passagem de uma forma a outra, o intracódigo diz respeito à configuração das relações internas à forma e à concretude do signo. Trata-se da atividade interior da linguagem, que determina a relação entre as partes que constituem sua materialidade (PLAZA, 2008, p. 79). No intracódigo, pode haver atividade signíca por semelhança (de qualidades, por justaposição ou por mediação) ou por contiguidade (topológica, referencial ou convencional).

A partir das categorias de Norma da forma, Intracódigo da forma e dos conceitos por elas subsumidos – cuja apresentação, feita acima, não pode ser mais que sumária no espaço deste artigo –, aliados à tipologia das traduções elaborada por

Júlio Plaza¹¹, foram construídas tabelas que auxiliaram a análise do audiovisual concebido como transcrição intersemiótica da música, conforme o modelo a seguir.

TRANSCRIÇÃO DE FORMAS	NORMA	Legissignos-icônico-remáticos	
		Legissignos-indicativo-remáticos	
		Legissignos-indicativo-dicentes	
		Legissignos-simbólico-remáticos	
	INTRACÓDIGO	Contiguidade	Topológica
			Referencial
			Convencional
		Semelhança	Qualitativa
			Justaposição
			Mediação

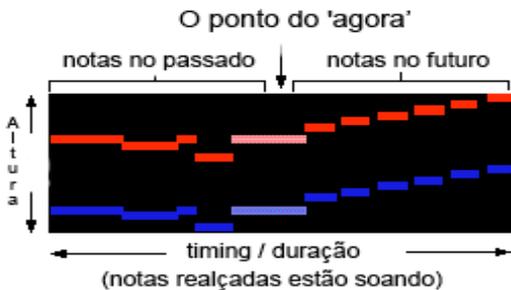
11. A *tradução icônica* funciona pelo princípio de similaridade de estrutura, e estabelece analogias entre os objetos imediatos do original e do traduzido, mas só pode produzir significados enquanto qualidades e aparências (PLAZA, 2008, p. 90); a *tradução indicial* obtém, não obstante a transformação qualitativa dos objetos imediatos dos signos, continuidade e identificação por contiguidade, indiciando a relação de determinação contactual (PLAZA, 2008, p. 92) entre signos; e a *tradução simbólica*, finalmente, “opera pela contiguidade instituída” (PLAZA, 2008, p. 93), ou seja, por hábitos interpretativos convencionais, e é feita por meio de metáforas, símbolos ou outros signos representativos.

Malinowski e a transcrição audiovisual da música orquestral

O americano Stephen Malinowski (1953) é compositor, inventor e videasta. Seu canal no YouTube tem mais de 100 milhões de visualizações, e seu acervo é composto de um único tipo de vídeo. Desde os anos 70, perturbado pela dificuldade de leitura das partituras tradicionais (MALINOWSKI, 2014b), Malinowski trabalha no conceito de *Music Animation Machine* (MAM), que acabou desembocando em diversas frentes: estratégia de produção de vídeos (cujo resultado se vê no YouTube), software de visualização de música (em formato MIDI) e aplicativo educativo para *tablets*.

Na produção de audiovisual, o processo de Malinowski é a conversão da música num tipo de notação (MALINOWSKI, 2014b) mais simples e intuitiva que a linguagem musical tradicional, cujos símbolos (pentagrama, claves, bemois e sustenidos, etc.) são dispensados. Ressalte-se que o processo enraíza-se na gravação da obra em questão, e não na partitura: o *timing* do vídeo é, assim, determinado em função da música conforme executada.

O resultado, segundo o videasta, é uma visualização da estrutura da música e de sua lógica, facilitada até o nível de compreensão de crianças (MALINOWSKI, 2014b). O diagrama que o site do autor oferece explica sucintamente a estrutura de seus vídeos da seguinte maneira:



12

12. Tradução nossa sobre imagem do autor (MALINOWSKI, 2014b)

Em seus mais de 375 vídeos disponíveis no canal do YouTube¹³, Malinowski explora uma imensa variedade do repertório da música ocidental de concerto, de câmara e solo, na qual consta uma versão da Sinfonia Pastoral de Beethoven, que é analisada adiante. Em seus escritos, o artista revela sua intenção de apresentar ao ouvinte o movimento melódico, a textura composicional e a estrutura da peça. Para esses propósitos, a partitura tradicional é insuficiente à medida que usa símbolos em múltiplas camadas (MALINOWSKI, 2014b) de convenções, as quais o intérprete deve dominar. A isso se adiciona o fato de que, numa obra como uma sinfonia, os instrumentos são isolados em suas partes (e claves) respectivas. Em notação MAM, todas as notas fazem parte de uma mesma “equipe” (MALINOWSKI, 2014b), e a visualização integrada se torna muito simples. A MAM, conclui, “reforça, através de uma experiência sinestésica, a relação entre som e estrutura visível” (MALINOWSKI, 2014b).

Análise da tradução intersemiótica da Pastoral de Beethoven

Na versão em vídeo que Malinowski elabora para a Sexta Sinfonia, Op. 68 de Ludwig van Beethoven¹⁴, de 1808, conhecida como ‘Sinfonia Pastoral’, percebe-se que o signo tradutor (audiovisual) equivale ao original (musical), predominantemente, pelo estabelecimento de contiguidade topológica. Esta é desenvolvida no intracódigo à medida que os elementos visuais, contrastando com o fundo negro, são distribuídos a cada instante em relação direta com a música.

13. <https://www.youtube.com/user/smalin>

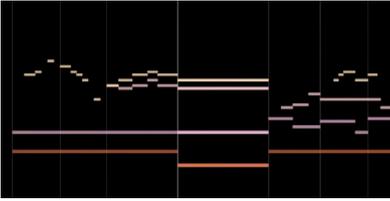
14. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pSCXB-zwiJg>

Elabora-se, desta forma, um tipo de imagem diagramática que se assemelha estruturalmente a seu objeto. Isso significa que há semelhança, *primeiro*, por justaposição, uma vez que, se separado da música, o registro visual dificilmente seria suficiente para remeter a seu objeto; *segundo*, de qualidades, já que, por outro lado, uma vez justapostos música e vídeo, as formas musicais são rigorosamente traduzidas em termos de distribuição topológica, em conformidade com uma normatização que se baseia em convenções.

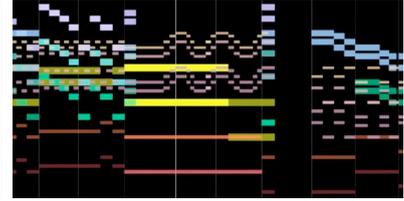
Assim, em termos de norma, a tradução funciona, primeiro, como legissigno-icônico-remático, por manter relações de semelhança com o original, e enquanto tal tende à ambiguidade, por se defrontar com os aspectos intraduzíveis do original (PLAZA, 2008, p. 90), transduzindo-os para um novo tipo de expressão (visual).

Contudo, num segundo nível, a tradução funciona como legissigno-indicativo-dicente, sendo determinada ponto-a-ponto por seu original (com o que a ambiguidade se atenua), e trazendo informação definida sobre seu objeto. Finalmente, num terceiro nível ainda mais fundamental enquanto princípio normativo, a tradução de Malinowski atua como legissigno-simbólico-dicente, que se liga a seu objeto, e é efetivamente determinado por ele, através da mediação de “ideias gerais” (PEIRCE, 2012, p. 57) ou convenções.

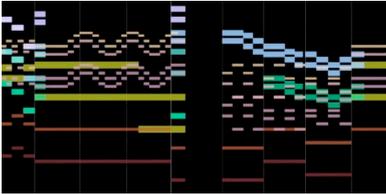
Este terceiro aspecto fica claro com a compreensão das codificações que estruturam topologicamente os elementos no plano visual do vídeo de Malinowski. Tem-se, assim, que as linhas verticais representam os compassos. As linhas horizontais representam as notas de um instrumento na música, e sua largura representa sua duração. Cada cor representa uma seção instrumental, como identificado a seguir:



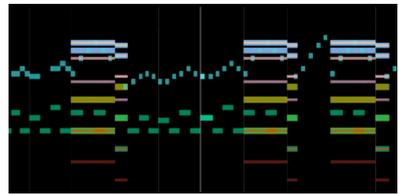
Cordas: vermelho, rosa, cor-de-pele e bege (respectivamente, dos baixos às violas, segundos e primeiros violinos)



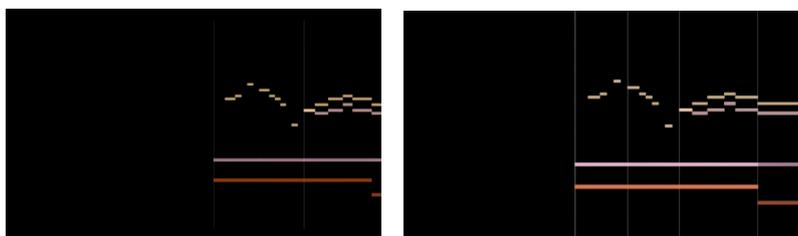
Metais: amarelo



Madeiras: verde-azulado (clarinete), verde (fagote), azul (oboé), roxo (flauta)



As cores realçadas indicam a participação efetiva, a cada instante, dos instrumentos e notas em questão. Esse realce é adquirido assim que chegam (sempre ‘rolando’ da direita para a esquerda) no ponto central da tela, que representa o momento presente, o ‘agora’ musical. Assim, no começo da sinfonia, a passagem do silêncio para a entrada do tema que inicia a obra é representada da seguinte maneira:



A altura em que se distribuem os elementos no registro visual, por sua vez, é determinada pela altura da frequência dos instrumentos em questão: quanto mais agudo, mais acima no vídeo; quanto mais grave, mais abaixo. Nas imagens acima, desta forma, pode-se visualizar, na parte inferior, a entrada das cordas graves em pedal¹⁵, e os violinos, acima, prestes a executar o tema principal.

Com esta série de convenções, torna-se clara a predominância da dimensão simbólica na tradução elaborada por Stephen Malinowski. Ao mesmo tempo, sem abdicar das funções indicial e icônica, Malinowski parece responder ao desafio, já mencionado na seção 2, que propunha Michel Chion quando questionava o interdito da representação visual (e simbólica) da música.

Considerações finais

Tanto no movimento de recuperação de teses sobre a natureza da música cujo denominador comum parecia ser uma reivindicação da pureza musical, quanto na subsequente consideração da música de uma perspectiva semiótica, esta

15. Manutenção de uma mesma nota.

pesquisa acabou lançando um olhar sobre o funcionamento das formas tecnológicas e midiáticas da atualidade como tradutores, como dizia Júlio Plaza, da história e da tradição (PLAZA, 2000, p. 13). Assim, nossa primeira consideração diz respeito à perspectiva que se sugere, a partir dos elementos apresentados, para o estudo do audiovisual enquanto interpretante¹⁶ transcriador. No caso deste artigo, transcriador da tradição musical, do signo propriamente sonoro recuperado na história, ao qual se oferece uma tradução intersemiótica de formas em um novo suporte (vídeo digital em plataforma *online*).

Em segundo lugar, cabe reiterar que o estudo da natureza do som de uma perspectiva semiótica não cessa de apontar – em oposição ao entendimento de que a música deve ser pura e livre de ‘aparências’, ‘mediação’ e ‘conceitos’ – para uma constituição mista da materialidade musical, à qual é inerente uma capacidade de diferenciação que, de um lado, ultrapassa e mistura as categorias semióticas para, de outro, fundamentar a hibridização do som em diferentes suportes.

Os dois apontamentos se entrelaçam, assim, no trabalho de Stephen Malinowski, em cuja obra de transcrição audiovisual parece haver uma tese em devir, primeiro, sobre a constituição híbrida da música e a multiplicidade de dimensões semióticas que a materialidade musical virtualmente já contém. Segundo, sobre a prática de uma tradução intersemiótica como “forma artística na medula de nossa contemporaneidade” (PLAZA, 2008, p. XII), que recupera o passado para contaminá-lo com a historicidade e a materialidade do presente.

16. “A Tradução Intersemiótica se pauta [...] pelo uso material dos suportes, cujas qualidades e estruturas são os interretantes dos signos que absorvem, servindo como *interfaces*” (PLAZA, 2000, p. 67)

Referências

ADORNO, T. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: **Textos escolhidos** (Coleção Os pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1996.

CAMPOS, H. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (orgs.) **Haroldo de campos – transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013a.

_____. Para além do princípio da saudade. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (orgs.) **Haroldo de campos – transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013b.

_____. **Da tradução como criação e como crítica**. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (orgs.) **Haroldo de campos – transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013c.

CHION, M. **Audio-vision**. EUA: Columbia University Press, 1994a.

_____. **Músicas, media e tecnologias**. Lisboa: Instituto Piaget, 1994b.

MACHADO, A. Da sinestesia, ou a visualização da música. In: **A televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC, 2000.

MALINOWSKI, S. **MAM Timeline**. Disponível em: <http://www.musanim.com/mam/mamhist.htm>. Data de acesso: 31/05/14 (2014a)

_____. **A closer look at Music Animation Machine**. Disponível em: <http://www.musanim.com/mam/closer.html>. Data de acesso: 31/05/14 (2014b)

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIRCE, C. S. **Écrits sur le signe**. Paris : Éditions du Seuil, 1978.

_____ **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal**. São Paulo: Iluminuras, 2009.

6.

Fator compensatório: artifício, simulação e normalização na construção do apresentador televisivo

NÍSIA MARTINS DO ROSÁRIO
LISIANE MACHADO AGUIAR

Introdução

A construção dos sentidos dos corpos televisivos parece se dar em uma dimensão que não a mesma em que se dá o processamento dos sentidos dos corpos do cotidiano. Ver nas ruas, por exemplo, uma pessoa das telas causa um desajuste de compreensão inicial e, em seguida, obriga a uma reconstrução dos significados – por que o brilho se perdeu, o sujeito é mais baixo (como se pudesse), tem menos cabelo, a pele é menos viçosa, entre outros. Os atores, em geral, decepcionam ‘ao natural’, são corpos descorporizados como diz Requena (1995). O inverso também pode causar um resultado em descompasso, pois ao ver uma pessoa da rua na tela, transformam-se os efeitos de sentidos sobre seu corpo. Por esse caminho se organiza a problematização sobre a qual esse artigo se debruça: está focada nos corpos televisivos e na

construção de sentidos, mas sobretudo nos processos de significação que ocorrem no âmbito dos apresentadores. Como afinal se dão as produções de sentidos dos corpos televisivos? Como os apresentadores articulam em seus corpos recursos expressivos a fim de obter efeitos de sentidos distintivos?

Tendo em vista todos os traços do domínio televisivo, é preciso considerar, em primeiro lugar, que eles perpassam de uma forma ou de outra o domínio do corpo quando esse se torna objeto da imagem televisiva. Em segundo lugar, deve-se ter em mente que o corpo do apresentador televisivo é um texto virtual – se se entender esse termo como aquilo que existe em potência e tende a atualizar-se. É justamente essa virtualidade do corpo que multiplica-o, ‘reencarna-o’ em diferentes papéis e aparências, ocupa-o de sentidos. É assim, também, que a televisão pode usar o corpo como metáfora da sociedade, como recurso de dominação ou como possibilidade democratizante.

Os apresentadores estão entre os principais representantes desse corpo, por isso, foram escolhidos como principal objeto de análise. Segundo o *Dicionário de Comunicação* (RABACÇA E BARBOSA, 1998, p.39-46), o apresentador é a “pessoa que apresenta as atrações de um programa de tv, rádio ou em qualquer espetáculo”, podendo ser chamado, também, de animador que é aquele que “conduz e comanda o *show*, anuncia as atrações, mantém a continuidade, procura cativar a atenção e o entusiasmo dos ouvintes ou espectadores”. Ao mesmo tempo, percebe-se que ele está investido da autoridade de reproduzir o discurso do programa e da emissora e, nesse sentido, é o próprio *show*, a própria exibição, o responsável por manter o olhar do telespectador o mais atento possível. Segundo Requena (1995, p.48), se constrói assim, via apresentador, a imagem de uma figura enunciadora que, a partir de uma neutralidade própria, oferece o acesso ao mundo. Tal neutralidade é aparente, diga-se de passagem, mas com

uma investidura de conhecimento, de charme e de autoridade, que busca exclusivamente a participação do telespectador.

É esse corpo que se faz representar e que também representa, não apenas como interpretação pura, mas até mesmo como simulacro. A arma do apresentador é a encenação da naturalidade, a simulação do falso imprevisto: que o faz parecer surpreso, agir como se não soubesse o que vai acontecer, fingir que improvisa falas e aparentar intimidade com seus convidados. Requena (1995) entende que a interpretação feita pelo apresentador suplanta a naturalidade, uma vez que em nenhum caso se espera dele uma interpretação eficaz e verossímil, senão o *fingimento do fingimento da surpresa*, o que significa que o artifício ganha força em seu desdobramento espetacular. O êxito do apresentador está, portanto, em dar a esse fingimento um estatuto de realidade e de naturalidade.

O personagem

Considerando esse estatuto de simulação do apresentador, vale a pena refletir acerca dos processos de representação, considerando, sobretudo, que as interações físicas e sociais ocorridas nos textos televisivos são uma reprodução equivalente àquelas ocorridas no cotidiano. Contudo, não se pode excluir desse pensamento a *encarnação de um personagem* pelo apresentador; mesmo que ele tenha que parecer-se com alguém da “vida real” há uma construção de sentidos que inclui um planejamento de quem ser e de quem personificar. É essa forma de reprodução que torna possível estabelecer sentidos e significação aos discursos televisivos. E é nesse processo, também, que se constrói a naturalização sobre o artifício.

Com o auxílio de Goffman (2002), pode-se entender melhor alguns aspectos da produção de sentidos do corpo televisivo, sobretudo, se se levar em conta a perspectiva da

representação teatral empregada pelo autor, em sua obra. Através desse ponto de vista, é possível afirmar que as interações sociais cotidianas se consubstanciam na correlação com elementos fundantes do teatro e, nessa via, com aspectos do espetáculo. Eis, portanto, o primeiro vislumbre de uma conexão com as representações realizadas na telinha.

Assim, da mesma forma que nas interações sociais estudadas por Goffman, pode-se defender que, no âmbito televisivo, está estabelecido um contrato implícito, tanto entre os atores (sociais) inseridos na programação, quanto entre esses e os telespectadores. Nesse contrato estariam acordadas, entre outras, as normalizações que regem a comunicação corporal.

De acordo com Foucault, a normalização é concebida como o processo de conduzir o outro para a norma. Foucault (2008), na obra *Segurança, Território, População* que é a união das aulas do curso intitulado na mesma nomenclatura e ministrado no *Collège de France*, em 1978, analisa genealógicamente um saber político voltado para o controle da população por mecanismos de normalização que são atualizados no biopoder. Nesse poder sobre a vida é que se exerce o domínio da norma e não da lei. Para o autor há algumas diferenças entre lei e norma: a lei enquadra as condutas individuais a partir de códigos (parâmetros do que é permitido ou proibido), enquanto que a norma liga as condutas a um domínio de comparação e de regras, ou seja, a norma estabelece a média que é o objetivo a ser alcançado, determinando uma conformação homogênea.

Assim, “a operação de normalização vai consistir em fazer essas diferentes distribuições de normalidade funcionarem umas em relação às outras e em fazer de sorte que as mais desfavoráveis sejam trazidas às que são mais favoráveis” (FOUCAULT, 2008, p.83). Dessa forma, a norma resulta na diferenciação que leva a anormalidade. Todavia, a lei usufrui

de uma aceitabilidade ou recusa que gera condenação, mas o critério é sempre a própria lei.

É conveniente, portanto, que os apresentadores constituam um personagem a partir do uso que fazem da normalização da ‘gramática’ que lhe impõem os contratos, para, então, melhor interagir com o público através de papéis específicos que atendam às construções de sentidos necessárias para realizar o processo de comunicação naquele momento. Com base nas competências que se tem sobre a gramática televisiva pode se prever que se constitui em quebra de contrato, para os apresentadores, por exemplo: bocejar, arrotar, coçar a genitália, entre outros.

Goffman (2002, p. 231) pode consolidar essa reflexão ao dizer que os indivíduos representam papéis no seu processo de interação social e, portanto, o ‘eu’:

como um personagem representado, não é uma coisa orgânica, que tem uma localização definida, cujo destino fundamental é nascer, crescer e morrer; [...] a questão característica, o interesse primordial, está em saber se será acreditado ou desacreditado.

Ao que parece, Maffesoli (1999) e Goffman (2002) aproximam suas linhas de pensamento nessa questão do “eu”, tendo em vista que o primeiro diz que o ‘eu’ constituído e definitivo é ilusão, consubstanciando-se apenas numa busca iniciática que nunca está dada, mas que se conta progressivamente. Assim, a pessoa se constrói na e pela comunicação. Da mesma forma, os apresentadores podem construir seus personagens: adequados ao quadro, ao programa, à emissora e até mesmo ao momento. O que se verá mais adiante, entretanto, é que o discurso do corpo desses personagens está inserido em gramáticas mais arbitrárias: que conjuga formas físicas mais rígidas para mulheres, que determina vestimentas específicas para o tipo de programação, entre outros.

Se o ator social, segundo Goffman, deve trabalhar com a credibilidade para que sua mensagem seja aceita e assimilada – por exemplo, respondendo com rapidez – o mesmo deve valer para o ‘ator’ televisivo. Nesse sentido, o autor diz que, por vezes, é recomendável ao sujeito tornar visível os custos invisíveis do seu trabalho e, outras vezes, deve esconder determinadas atividades da visibilidade. No domínio televisivo pode-se vislumbrar essas ações com certa facilidade. Por um lado, se apresenta os custos invisíveis através do repórter que mostra um machucado obtido às custas de ter conseguido uma imagem exclusiva, ou do apresentador que conta os detalhes do esforço feito para conseguir uma entrevista exclusiva com alguma autoridade ou celebridade. Por outro lado, esconde-se, por exemplo, o processo de maquiagem, os desentendimentos de bastidores ou a própria imagem desse espaço; ou, ainda, a edição de erros – que são ocultados no programa original para depois virarem o quadro ‘Falha Nossa’, no programa *Videoshow*, da Globo.

Enfim, aplicando a visão de Goffman ao corpo televisivo, é possível dizer que o sujeito apresentado na telinha – bem como o indivíduo social – “é um efeito dramático, que surge difusamente de uma cena apresentada” (2002, p. 231). O sujeito televisivo, então, deve ser entendido numa dimensão de realidade em que predomina o *fazer-criar*, ou, se se preferir, a *aparência*.

Apresentador: o nível simbólico

Outro aspecto interessante a ser discutido sobre o sujeito televisivo tem a ver com uma reflexão inspirada em Peirce (1990) – numa linha de reflexão sem a intenção de classificação *sígnica*. Pode-se dizer que o discurso do corpo televisivo, de modo geral, organiza-se mais na primeiridade e

na segundidade, no âmbito do ícone e do índice. Isso por que essas categorias reproduzem com mais abundância uma região social que, necessariamente, não precisa contar com fatos reais, tampouco com representações arbitrárias – com isso, entretanto, não se está a afirmar que a televisão não recorra à terceiridade.

No contexto da primeiridade e da segundidade, o corpo televisivo constrói textos muito mais sobre a aparência pura sem a necessidade de interpretações profundas e com certa independência do objeto em si. É uma linguagem pautada na semelhança, nas possibilidades de sentidos, sem o interesse primordial de transmitir papéis simbólicos e convencionais, mas, sim, de estruturar-se sobre as possibilidades articuladas pelo imaginário. Com isso, seria possível formular a hipótese de que a proposta da linguagem televisiva não é a de que os espectadores construam, necessariamente, sentidos acabados, mas de que apenas percebam, notem, observem, façam abduções.

Essa forma de construção, afinal, oferece mais espaços para o imaginário do que para a argumentação em si e, dessa maneira, presta-se bem a *closes*, *zooms*, angulações, movimentos de câmara. Nessa discussão, entretanto, não está implícita uma crítica aos formatos preferenciais da tevê. Quer-se realçar uma nova forma de comunicação que estimula a perceber de maneira diferente, que estimula a perceber detalhes ao invés da profundidade.

Ao considerar, entretanto, especificamente os apresentadores como personagens já constituídos da televisão, não se pode deixar de entendê-los como consubstanciados em símbolos, ou seja, estão muito mais cimentados no âmbito da terceiridade. Eles se utilizam de signos amplamente aceitos e normalizados para construir-se como texto, independentemente do programa que estejam a conduzir.

Mesmo que os elementos que compõem o domínio do corpo não façam parte naturalmente do âmbito da

terceiridade, no que concerne a construção dos seus sentidos, o caráter simbólico tende a se impor formatando traços do rosto, cor da pele, estilo da vestimenta, formas físicas, entre outros. Isso pode ser confirmado pela pesquisa quantitativa apresentada em parte mais adiante. A função que cabe ao apresentador parece ser a de reunir os ícones e índices apropriados e organizá-los na representação de símbolos aceitos: de estética, inteligência, asseio, jovialidade, entre outros. Assim, muitos corpos televisivos acabam se tornando símbolos midiáticos e alguns apresentadores constroem seus sentidos sobre a terceiridade, ou seja, a partir de um discurso já normalizado.

À tevê, obviamente, cabe a função de mostrar a réplica dessa consubstanciação, fazendo com que os símbolos representados se convertam em normalidade pura. Os apresentadores, entretanto, não podem abrir mão dos ícones e índices, uma vez que precisam ativar o sonho e o imaginário social.

Fator compensatório

Ao aprofundar a análise dos corpos dos apresentadores buscou-se, em primeiro lugar, mapear os padrões físicos e, para isso, fez-se um recorte em oito emissoras, quatro de canais abertos (Globo, SBT, Record, Bandeirantes) e quatro de canais fechados (GNT, Globo News, Multishow, SportTV)¹

-
1. - A escolha das emissoras se deu em função do critério de se querer obter uma variedade de representações de canais. Os canais mais vistos pelos brasileiros na programação paga, conforme os dados divulgados pelo Ibope, referentes ao mês de abril de 2015 são: 1- Discovery Kids; 2- Cartoon Network; 3- Fox; 4- Disney Channel; 5- SporTV; 6- Megapix; 7- TNT; 8- Nickelodeon; 9- Universal; 10- Viva; 11- AXN; 12- Multishow; 13- Space; 14- Discovery Channel; 15- FX; 16- Globo News; 17- Fox Sports; 18- ESPN Brasil; 19- Discovery Home &

através de pesquisa quanti-qualitativa e utilizando recursos de coleta e gravação de imagens. A primeira etapa, após a seleção dos canais foi uma pesquisa exploratória para o levantamento de todos os apresentadores (não se considerou apresentadores substitutos) das emissoras, dos principais programas – chegou-se a um total de 216.

Na etapa seguinte foram coletadas imagens desses sujeitos televisivos para formar um perfil quantitativo, capaz de identificar padrões corporais televisivos, para, num segundo momento, realizar uma análise semiótica, buscando averiguar os sentidos construídos para os corpos em maior profundidade. Foram observados: cor da pele; cor dos olhos, características do cabelo; formas do rosto; vestimenta; adereços; maquiagem; formas do corpo. Apenas alguns serão abordados nesse artigo. O cruzamento desses traços permitiu considerar que os corpos dos apresentadores televisivos observados são, em linhas gerais, predominantemente esbeltos, com pele clara, formas do rosto finas, pele lisa, cabelo com textura lisa, olhos escuros. Eles têm em comum um trabalho de composição de personagem que se articula através de seus corpos e do discurso que produzem sobre si mesmos e que se configura pela imposição feita pela própria telinha: aparência saudável, juventude, fotogenia, credibilidade e boa aparência.

O corpo televisivo assume, portanto, ares de um corpo este-reotipado. Essa prescrição é a receita de sobrevivência fundamental para homens e mulheres televisivos. Considerando feminino

Health; 20- National Geographic; 21- Telecine Action; 22- Telecine Pipoca; 23- Globo; 24- GNT; 25- Warner Channel. Como podemos observar tirando os canais de desenho e de filmes, os canais em que mais encontramos apresentadores são Globo News, Multishow, SportTV e GNT. A partir desse critério de maior audiência, optamos por inseri-los na pesquisa, mesmo tendo ciência de que fazem parte da Globo SAT.

e masculino como representações biológicas de sexo, pode-se afirmar que, sem dúvida, ambos estão sujeitos ao discurso dominante da estética física, mas sobretudo as mulheres mostram preocupação estética significativamente mais evidente seguindo modelos mais rígidos quanto às formas físicas, a cor e penteado do cabelo, as linhas do rosto, a textura da pele, entre outros.

Nesse processo de semiose que busca a adequação ao padrão, bem como alcançar os signos da perfeição física, mostra-se o que chamaremos aqui de *fator compensatório*. Uma análise mais apurada dos sujeitos televisivos permite observar que apesar de todos os esforços empregados sobre os processos de significação para construir um corpo padrão em aparência, beleza, inteligência, credibilidade, os discursos televisivos nem sempre conseguem harmonizar todos os signos a sua disposição de tal forma que sejam eliminados os sentidos que não estejam em sintonia com os sentidos de perfeição. Nessa via, fica aparente uma estratégia em especial: o *fator compensatório*. Ele é responsável por equilibrar aspectos diferenciados e descompensados na construção de sentidos já normalizados no discurso televisivo. Por outras palavras, se o sujeito televisivo não é exatamente o modelo de aparência desejável, compensa essa privação valendo-se de outros signos que compõem, por exemplo, o humor, a simpatia, a inteligência, ou a própria beleza, e consegue esse efeito através da simulação criada pelo fascínio midiático. É possível que em maior ou menor escala todos os apresentadores se utilizem do fator compensatório. Essa estratégia, contudo, não funciona da mesma forma para todos os sujeitos televisivos, uma vez que ela é diretamente dependente da articulação dos recursos expressivos que o apresentador é capaz de organizar para construir sentidos que sejam capazes de compensar aqueles que não estejam em harmonia.

Uma das armas poderosas dos sujeitos televisivos são a beleza e a juventude – se não real, construída em signos – tendo

em vista o fato dessas características fazerem parte do perfil contemporâneo predominante em termos de estética física. Nessa via, a forma física se destaca bastantes nos aspectos observados. Das apresentadoras analisadas, nenhuma pode ser considerada fora de um padrão de peso aceitável para a tvê, o que não exclui formas mais arredondadas no físico, desde que elas sejam pouco visíveis no enquadramento dado. Entre os apresentadores examinados, as formas físicas despadronezadas são mais evidentes em Jô Soares (Globo), Datena (Band), Raul Gil (SBT), Léo Jaime (GNT). Isso traduz a flexibilização dos sentidos entre o sexo masculino e o sexo feminino, característica que se acentua também na jovialidade. São as mulheres que trazem mais evidentes os sentidos da juventude, com pele do rosto mais lisa, sem evidência de rugas, não deixando traços de cabelos brancos ou grisalhos - optando, portanto, por tingi-los. O que predomina entre o feminino para a jovialidade não é tão regrado nos conteúdos articulados para o masculino, eles possuem rugas faciais mais evidentes, bem como cabelos grisalhos, semigrisalhos ou brancos e alguns são carecas.

O fator compensatório não se aplica somente à forma física, entretanto, fica bastante evidente nos casos dos homens acima do peso. Para todos eles doses de inteligência, de empatia sempre caem bem ao seu perfil de sujeito televisivo. Através da construção desses sentidos eles podem se investir de autoridade, de legitimidade, de credibilidade. O masculino não precisa se estruturar, necessariamente, sobre o conhecimento, mas deve contar, também, com o pronunciamento telegráfico, as transições rápidas, a fotogenia, doses de sentimentalismo e 'presença icônica' (SARLO, 1997).

Há um diferencial bastante evidente de construção de sentidos para as formas físicas de masculino e de feminino. Nessa via, os aspectos da normalização estão evidenciados de maneira mais rígida para as mulheres e isso se confirma no levanta-

mento feito pela pesquisa quantitativa: nenhuma das mulheres foi classificada como obesa, tampouco como fora de forma. Para elas, não parece funcionar muito bem o balanceamento de sentidos das formas físicas com outros sentidos como de simpatia, humor, inteligência. Ao invés do fator compensatório elas usam o ‘fator bisturi’ ou o ‘fator botox’, entre outros tantos procedimentos estéticos. Contudo, os apresentadores do sexo masculino não têm escapado tão facilmente de uma dura normalização do físico – por questões de saúde ou de estética Faustão e André Marques (ambos da Globo) submeteram-se a cirurgia bariátrica para perda de peso.

Considerando os adereços e o fato de que eles fazem mais parte do mundo feminino, percebemos que são usados com parcimônia quando o programa é informativo-jornalístico: brincos pequenos, colares finos, poucos anéis, sem prendedores de cabelo, tiaras. Esse cenário já muda nos programas de beleza e entretenimento.

Descompensando sentidos

Esse cunho espetacular e polifônico do domínio televisivo e que perpassa também o domínio do corpo através das formas físicas, dos adereços, da maquiagem, da expressão facial, entre outros, articula o caráter narcísico do discurso que vai se construindo e acaba repercutindo nos processos de normalização dos sentidos. A tela se constitui num espelho luminoso através do qual se consubstancia a desmaterialização dos corpos e a configuração de corpos-signo que ativam o seu duplo, o ideal de ego. Cria-se facilmente aí um personagem que usa do fator compensatório sempre que necessário para simular a perfeição.

Trazendo a questão da identificação para o âmbito do corpo televisivo como um todo, sobretudo na publicidade,

pode-se afirmar que ela está se construindo muito mais através de modelos exacerbados daquilo que se julga perfeição física do que em representações da semelhança e da igualdade em relação aos sujeitos do cotidiano. O que deveria ser identificação na tevê – ou tem a tendência de ser – é a expressão da normalização estética mais próxima da perfeição e não a representação do idêntico do mundo ‘real’ – fato bem justificável pelo viés mercadológico.

Assim, se, por um lado, o corpo televisivo é a representação do padrão estético dominante, por outro lado, ele não encontra equivalência nos corpos do cotidiano – dos telespectadores que trabalham, andam pelas ruas, namoram, passeiam pelos parques. Nesse caso, o corpo televisivo seria o próprio corpo da alteridade, mas ele é tratado como norma, como identidade – dificilmente alcançada, entretanto. Através do espetáculo proporcionado pelo corpo televisivo, através do fator compensatório e pela brecha do espelho narcísico, instala-se, na vida ‘real’, a busca pelo corpo perfeito, etéreo, jovem, perene, e até sem peso, sem odores, sem rugas.² Corpo que adquire sentido no *parecer* e não no *ser*, que tem valor simbólico e, portanto, valor de troca. Não deixa de ser o corpo da midiatização, um corpo descorporizado.

Por outro lado, considerando-se a alteridade como o que está em oposição ao idêntico, que não representa as normas sociais e/ou não se adapta aos limites impostos socialmente, deve-se admitir que a tevê está cheia dessas representações. Deslocando-se da dimensão dos apresentadores e adentrando nos programas de humor, percebe-se um bom número de personagens que caminham no sentido oposto da normalização televisiva da estética física e escorregam para o clichê

2. Essas características podem consubstanciar-se no que Requena (1995) chama de ‘cultura do corpo *light*’ e que tem seu referencial no fantasma eletrônico.

insólito da pobreza, do desleixo, da ignorância, e, nessa via, da feiura. Pode-se perceber isso em *Zorra Total* (Globo), *A praça é nossa* (SBT) e, inclusive, nos ajudantes de palco do *Programa do Ratinho* (SBT), bem como em sujeitos apresentados nas *pegadinhas* de diversos programas. Se esses corpos fossem apresentados na vida cotidiana³, a princípio, resultaria em ações de exclusão, segregação ou, ainda, de assimilação por apagamento das diferenças. Na tevê, entretanto, a alteridade pode transgredir quase todas as normas, refletindo o grotesco, o *freak*, o horrendo, o ridículo e, todavia, é comumente assimilado e misturado ao cenário como uma alteridade possível. Na maioria das vezes, esse sujeito constrói-se sobre o humor e sobre o ridículo, trazendo o sentido de bobo ou bufão, garantindo um espaço de representação constituído.

Esse tipo de representação da alteridade se multiplica na televisão, mas há aquelas que se configuram pela exceção e são essas que se tornam mais visíveis na pesquisa em questão: os corpos despadronizados. Entre os apresentadores analisados com pele negra, a minoria é assustadora. Numa pequena lista destacam-se Glória Maria (Globo), Joyce Ribeiro (SBT); Bela Gil (GNT), Roberta Garcia (SportTV) e), Abel Neto (Globo), Thiago Oliveira (SportTV)⁴. De oito emissora apenas metade têm apresentadores com pele negra, constituindo uma porção mínima no conjunto desses profissionais. É importante considerar que os sentidos que se constroem em desarmonia com as normas do discurso do corpo televisivo

3. Pode recuperar-se, aqui a fala de Freud sobre o estranho da ficção e o estranho da vida real.

4. Fora do escopo dos apresentadores poderíamos citar também a moça do tempo do jornal Nacional, Maria Julia Coutinho (Globo), a repórter Zileide Silva (Globo), o repórter Heraldo Pereira que eventualmente substitui Willian Bonner no Jornal Nacional (Globo). Contudo, nenhum deles é efetivamente apresentador.

se configuram em signos da alteridade. Não se pode dizer que tais signos são inteiramente aceitos socialmente como referência de significação. A apresentadora Joyce Ribeiro foi vítima de racismo na manifestação de uma internauta no *facebook* do SBT. O corpo que expressa sua alteridade não têm espaço de articulação, transitando pelas vias do interdito, formando traços do corpo da segregação, descompensando sentidos. Esses corpos, quando inseridos na televisão também precisam valer-se do fator compensatório, por vezes de maneira bem intensa para obter o equilíbrio e receber aceitação como discurso televisivo.

Nas telenovelas a inserção de personagens negros é mais evidente em função do fatores econômicos de ascensão da classe C e a conseqüente aceitação da periferia e da especificidade de sua cultura. Já os apresentadores negros enfrentam a desconstrução do sentido padrão para a cor da pele, portando, precisam compensar esse conteúdo para obterem credibilidade. Mesmo que os sentidos da afro-brasilidade comecem a ser valorizados no discurso televisivo desse país, essa aceitação não é efetiva e isso fica evidente na representação dos negros, sobretudo entre os apresentadores. Glória Maria deixa evidente que sofreu preconceitos:

É muito difícil para as pessoas que eu esteja apresentando o Fantástico. Tem preconceito sim. Ainda sinto focos de resistência, não do público. Só estou no Fantástico por causa do público. É difícil para as pessoas que formam os focos de resistência entenderem que sou uma profissional que tem história e credibilidade. Para muitos isso é inadmissível quando se tem como invólucro a pele negra. Tem resistência, tem boicote, tem coisas daqui e dali. Mas faz parte do meu show. Estou acostumada a enfrentar este tipo de obstáculo. Venço isso com trabalho. Tenho as pessoas que acreditam em mim. Se fosse mais frágil e mais

fraca, já teria saído fora há muito tempo porque a pressão é violenta.⁵

Ao mostrar-se forte diante do preconceito, acentua ainda outros sentidos de sua personagem midiática, caracterizando a mulher moderna. Ao mesmo tempo ameniza traços de sua cor com o “trato” da beleza e a valorização de suas qualidades.

[,,] sei que a pele negra tem propensão a queloides, não quero trocar as rugas por uma cicatriz. Então passo todos os cremes do mundo. A cada mês pesquiso o que há de novo nas prateleiras e tomo pílulas de ervas naturais, que dão força e elasticidade à pele. Estou experimentando ainda alguns tratamentos estéticos, como estimulação russa, endermologia e drenagem linfática. Também fico de olho nas madeixas. Quando há necessidade vou ao salão [...], para hidratar e relaxar os fios.⁶

As falas de Glória Maria permitem entender que é necessária a construção de um fator compensatório e uma análise mais atenta permite entender que ele está organizado sobre os sentidos de experiência profissional e inteligência, articulados também pelo embelezamento. O mesmo parece acontecer com Oprah Winfrey que agora tem sua própria rede (Oprah Winfrey Network – OWN), mas que esteve por muitos anos no GNT. Ambas as apresentadoras têm muitos anos de trabalho na televisão, recebendo reconhecimento pelo seu currículo e certa aceitação para a cor de sua pele. Elas, entretanto, não deixam de buscar na beleza elementos consideráveis de compensação.

5. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/181/entrevista/index_3.htm> Acessado em 04 abr. 2005.

6. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/simbolo/corpoacorpo/0401/fitness01.htm>> Acessado em 05 abr. 2005.

A recuperação da imagem em épocas distintas ajuda a entender outros aspectos do fator compensatório e do processo de normalização, inseridos nos sentidos da própria negritude, que no caso de Glória Maria aparece nas marcas de ocidentalização pelo alisamento dos cabelos e, passa também, pelo embelezamento através da harmonização da arcada dentária, por um tratamento especial na pele (a fim de que fique mais jovem e lisa).



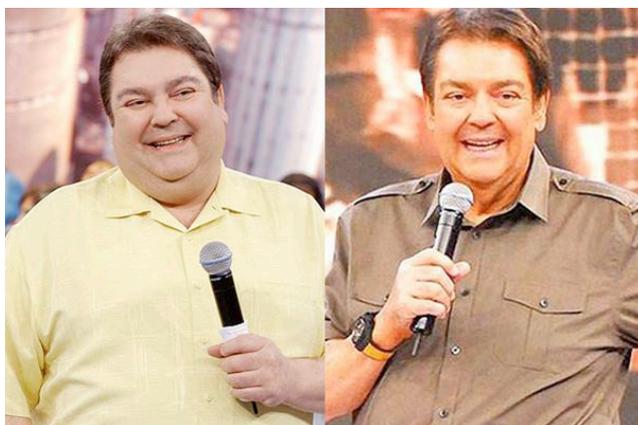
Fonte: Conexão Mista⁷

Nessa via, o peso é sem dúvida uma normalização estética que liga tipos de condutas a objetivos para uma conformação homogênea das formas físicas e que se fortalece na busca pela saúde. Homens e mulheres televisivos têm se submetido à cirurgia bariátrica e/ou procedimentos similares, causando impacto nas imagens de seu antes e depois. Além dos apresentadores Globais André Marques e Faustão, a mídia noticia a cirurgia de Fabiana Carla (humorista Globo), entre outros.

7. Disponível: <<http://www.conexaomista.com.br/2013/01/antes-e-depois-beleza-que-fama-trouxe.html>> Acessado em 25 mai. 2015.



Fonte: Ofuxico⁸ e Gshow⁹



Fonte: Amelia Blog¹⁰

-
8. Disponível: <<http://www.ofuxico.com.br/noticias-sobre-famosos/andre-marques-aparece-bem-mais-magro-apos-cirurgia/2014/03/05-196875.html>> Acessado em 25 mai. 2015.
 9. Disponível: <<http://s2.glbimg.com/-NEXbsSAbPBSW9sqszK0A5Levos=/s.glbimg.com/et/pr/f/original/2015/02/06/andre.jpg>> Acessado em 25 de junho
 10. Disponível: <<http://www.ameliablog.com.br/wp-content/uploads/2014/06/faustãomagro.jpg>> Acessado em 25 mai. 2015.

Considerações finais

Nesse percurso de construção do corpo para a televisão, sobretudo dos apresentadores, sem dúvida, é fácil perceber que a ‘fala’ corporal das mulheres está sujeita a um léxico mais austero, se inserindo numa gramática mais arbitrária. Nessa perspectiva, a construção dos sentidos das formas físicas femininas parece beneficiar-se menos com o fator compensatório, e exacerbar a preocupação com os signos da juventude e da esbeltes. A televisão enuncia uma normalização rigorosa para o feminino, mas não livra os homens de tomarem medidas para o embelezamento, o rejuvenescimento e a esbeltes se quiserem permanecer televisuais. Outros aspectos do fator compensatório ainda poderiam ser discutidos, como as questões de gênero em sua multiplicidade, as compensações de sentidos pelo uso da beleza e admissão da ignorância. O assunto, portanto, não se esgota por aqui.

Tendo em vista a carga de sentidos e de conteúdos carregada pelo sujeito televisivo, não se pode esquecer que, a partir dele, multiplicam-se as vozes e as enunciações que normalizam o corpo adequado e que se configuram, também, em outros corpos, como os dos ajudantes de palco, da plateia, dos músicos, da produção. Os corpos televisivos emitem seus discursos pelo oferecimento espetacular: gestos, vestimentas, sorrisos, brilhos, maquiagem que exacerbam a visão, alimentam o imaginário e permitem uma devoração virtual. Corpos televisivos, portanto, configuram seu perfil sobre o artifício da beleza, da boa aparência, do aspecto saudável. Tudo isso, porém, tem que estar naturalizado por pequenas doses de humanidade. É nessa fronteira entre o humano e o divino que deve transitar com cuidado o apresentador.

Referências

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população:** curso dado no Collège de France (1977-1978). Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** Petrópolis: Vozes, 2002.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências.** Petrópolis: Vozes, 1999.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica.** São Paulo: Perspectiva, 1990.

RABAÇA, Carlos Alberto & BARBOSA, Gustavo. **Dicionário de Comunicação.** São Paulo: Ática, 1998.

REQUENA, Jesus Gonzalez. **El discurso televisivo:** espectáculo de la posmodernidad. Madrid: Cátedra, 1995.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

7.

A linguagem cinematográfica e a religião: a crucificação no cinema de Walter Salles¹

FÁBIO SADAO NAKAGAWA

Todo texto, enunciado ou discurso, se estrutura por uma determinada linguagem e, por isso, ele funciona como meio pelo qual podemos verificar o funcionamento dos signos e dos arranjos entre signos dessa mesma linguagem. No entanto, Lótmán, preocupado em entender a articulação sistêmica de um texto, propõe percebê-lo como um texto cultural, ou seja, como algo codificado por, pelo menos, dois sistemas de signos ou duas esferas culturais, uma vez que: “el mínimo generador textual operante no es un texto aislado, sino un texto en un contexto, un texto en interacción con otros textos y con el medio semiótico” (LÓTMAN, 1996, p.90).

Trata-se de outra abordagem epistemológica do texto, que procura compreendê-lo pela dinamicidade entre diferentes

1. Este artigo foi apresentado no GP Semiótica da Comunicação, XII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

linguagens na fronteira semiótica, na qual tanto ocorrem trocas de informações e traduções entre as esferas culturais envolvidas, quanto há a manutenção de suas individualidades. Com base nessa perspectiva de análise, surge o desafio de apreender o modo pelo qual se constrói a tradução entre linguagens, o que implica identificar e explicitar os mecanismos tradutórios produzidos no processo de semiose entre códigos distintos.

Em nosso projeto de pesquisa na Universidade Federal da Bahia, provisoriamente intitulado como “Análise das representações audiovisuais ficcionais”, temos investigado essa questão em vários longas-metragens, como *Central do Brasil* e *Abril Despedaçado*, dirigidos por Walter Salles, *O Rio*, de Tsai Ming-Liang, *A festa de Babette*, de Gabriel Axel, e *A liberdade é azul*, de Krzysztof Kieslowski, para entendermos a relação entre o cinema e a religião, as artes plásticas, a mitologia e/ou a literatura. Apresentamos, nesta comunicação, o resultado inicial da pesquisa, com base na análise de algumas sequências dos dois primeiros longas-metragens citados.

A crucificação na Central do Brasil

Apontado como um dos principais nomes do Cinema da Retomada, Walter Salles lançou, em 1998, o longa-metragem *Central do Brasil*, que o projetou internacionalmente, para narrar a trajetória do menino Josué, interpretando por Vinícius de Oliveira, a partir da cidade do Rio de Janeiro até o interior nordestino, em busca de seu pai, Jesus, acompanhado da escritora de cartas Dora (Fernanda Montenegro).

Investigando o filme, interessa-nos entender a forma pela qual se tece a interface entre sistemas de signos, tendo como fundamento o diálogo entre cinema e religião. Para isso, iremos nos ater à análise de algumas sequências, pois é necessário discriminá-las semioticamente, com o intuito de entender a construção e o funcionamento do mecanismo de tradução entre linguagens, que ocorre das mais variadas maneiras.

Inicialmente, a análise recai sobre a sequência que começa aos 08:47min do tempo de projeção e termina aos 13:44min. Nela, ocorre o momento da crucificação do personagem Josué, após a morte de sua mãe, atropelada tragicamente por um ônibus. Enquadrado num plano médio frontal e fixo, o garoto, desolado, chora em um banco, na Central do Brasil (fig.1). Na imagem, forma-se a cruz pela junção do tronco do personagem, na vertical, com o encosto do banco, que é horizontal, recurso que permite que a construtibilidade da imagem atue como um mecanismo de tradução entre sistemas, ao articular um signo codificado pela religião numa outra linguagem.



FIGURA 1 – A crucificação de Josué

Estruturada como uma cruz, a imagem usufrui da dimensão simbólica desse signo, cujo sentido de dor, castigo, humilhação e sacrifício foi convencionado e difundido, de geração em geração, por meio da narrativa cristã de Jesus Cristo. Tal sentido é retomado pela história do protagonista Josué que, após a

perda da mãe, estando só no mundo, se encontra na condição, imposta pela vida, de vítima e decide revertê-la, carregando essa cruz em busca de seu pai, Jesus, peregrinando sertão afora.

Na interface com a narrativa mística, a imagem da cruz funciona não apenas como um símbolo, mas também como um índice, pois aponta, com base em uma história, para uma outra história, estabelecendo entre elas uma encruzilhada. Em tal intersecção, emerge uma das funções do texto cultural relacionada à memória, que se realiza quando um texto opera como a semente de uma planta, pois ambos são “capazes de conservar y reproducir el recuerdo de estructuras precedentes” (LÓTMAN, 1996, p.89). Isso implica dizer que todo texto consegue indicar um outro texto, desde que gere mecanismos de tradução das tradições para que “o novo sistema se torne tributário de outros, que não foram, assim, destruídos, mas recodificados” (MACHADO, 2003, p. 30-31).

O funcionamento do signo da cruz como mecanismo de tradução, ao ser apresentado e percebido pela visualidade da cruz no longa-metragem *Central do Brasil*, nos força a investigá-lo também por meio das propriedades constitutivas da imagem, ou seja, pelo aspecto icônico do signo. Chamamos a atenção para esse aspecto, pois a tradução, ao operar pelas relações de analogia e sincronia entre as materialidades dos signos, apresenta uma variedade de formas que ilustra a capacidade infinita de uma linguagem reinventar-se no diálogo com outras.

Como foi afirmado anteriormente, a cruz, construída pela figura geométrica formada por duas linhas cruzadas em um ângulo de 90 graus, superpõe-se à imagem do menino Josué encostado no banco. Mas é a montagem entre planos que é a responsável por reforçar e evidenciar o processo de paradigmatisação entre os signos. Tanto a verticalidade quanto a horizontalidade da cruz são acentuadas pela sequência montada entre o plano médio de Josué e os dois planos fixos de pessoas que o observam, postos, alternadamente, após o enquadramento do garoto, conforme demonstra a figura a seguir (fig.2).

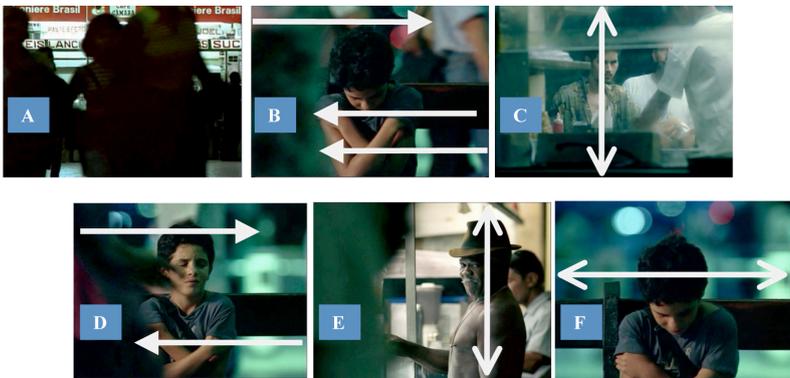


FIGURA 2- Sequência da crucificação do personagem Josué

Nos quadros B, D e F, os transeuntes, que passam tanto atrás do personagem quanto diante dele, indo de um lado ao outro, ressaltam a horizontalidade do encosto do banco, que está em sintonia com a linha traçada pela cruz da esquerda para a direita. Nos quadros C e E, predomina a verticalidade pelos troncos dos personagens parados, o que salienta a outra parte constitutiva da cruz, traçada de cima para baixo. No encontro entre as linhas, surge o primeiro crucificado em *Central do Brasil*, o menino Josué.

Na passagem do simples vaguear da percepção pelas propriedades da imagem até à perspicácia de sua configuração, transitamos do nível da visualidade da imagem para adentrar a sua visibilidade, quando, de acordo com Ferrara (2002, p.120-121), ultrapassamos a constatação icônica das marcas visuais, ao transformá-las em indícios do modo de ordenação da espacialidade da imagem. Dessa maneira, pela imagem percebemos uma outra imagem, ou seja, o seu diagrama, que, segundo Peirce (1990, p.66), busca representar as relações entre as partes do signo e do objeto, e entre as propriedades da imagem ou das imagens.

No entanto, no caso do longa-metragem *Central do Brasil*, se percebêssemos apenas o diagrama na relação entre as partes constitutivas da imagem do garoto sentado no banco

e a figura da cruz, estaríamos diante somente de uma relação de analogia que a metáfora produz. O diagrama parte dessa correlação por semelhança para tecer outras, como a de contradição ou de causa e consequência entre a imagem da crucificação do garoto e as demais que surgem no desenrolar da história. É o que ocorre, por exemplo, na relação entre a cena do garoto com o peão e o momento da crucificação, em que a primeira representa o ato de crucificar e, a segunda, o seu resultado. A cena do peão surge aos 10:29min da projeção, quando Josué bate com força a ponta do brinquedo na mesa de Dora, enquanto ela refaz a carta de sua mãe Ana (Sôia Lira) para o pai Jesus (fig.3). Percebida isoladamente, a cena representaria uma certa inquietude ou hiperatividade do personagem diante da morosidade da escrita da carta, mas, após a sequência da crucificação, ela adquire uma outra dimensão, pois, em sincronia com a narrativa cristã, ela ressurge como o gesto de pregar na cruz, como o momento de martelar o prego para unir a cruz e o crucificado.

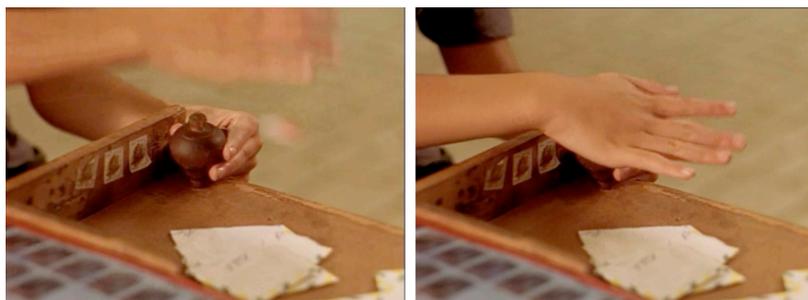


FIGURA 3- Cena da batida no peão na mesa de Dora

Após escrever a carta, a mãe, junto do filho, sai da Central do Brasil em direção à rua. Alguém esbarra em Josué que deixa o peão cair. O garoto solta a mão de sua mãe para pegar o brinquedo. Em seguida, Ana é atropelada pelo

ônibus. Ir em busca do peão e perder a mãe são ações que não teriam nenhuma ligação, se não percebêssemos o diálogo entre a cena do peão e o momento da crucificação. Como já havíamos explicitado, a morte da mãe põe o personagem principal numa outra condição, a de vítima por estar só no mundo. Essa é a sua sina, o fardo, a cruz pregada na cena do peão e que ele carrega sertão adentro em busca do pai, após o momento da crucificação.

Como uma rede, o diagrama tece diferentes relações no sintagma audiovisual. Aproxima, afasta, justapõe, monta, desmonta, hierarquiza os elementos, produzindo diversos nexos informacionais entre eles. Diagrama mencionado, de certa maneira, pelo diretor, quando afirma que:

As opções formais de *Central* foram claramente definidas antes do filme. Havia também um desejo de que os planos dialogassem entre si. Os planos, tanto do ponto de vista da imagem quanto do som, desejavam ser ‘grávidos’ dos planos antecedentes, o que também possibilitava ‘engravidar’ os planos seguintes. O filme é construído em torno de rimas visuais e sonoras, que foram idealizadas antes da filmagem (NAGIB, 2002, p.421).

“Grávido” da narrativa cristã, o longa-metragem vai “parindo” e traduzindo, no desenrolar do enredo, signos do universo místico, relacionando as narrativas, principalmente no que se refere ao momento da crucificação. O primeiro crucificado é Josué e, depois, a cruz recai sobre o personagem Dora, cuja sequência se inicia aos 55:53min até os 60:48min do tempo da projeção.

A abertura dessa sequência é feita por meio de uma câmera subjetiva dos passageiros no interior da cabine de um caminhão. Avistamos a estrada percorrida por Josué e Dora no caminhão de Cezar (Othon Bastos) como se estivéssemos,

nós e os personagens, seguindo a trajetória de Cristo, efeito conseguido por causa do display de Jesus sobre o painel de comando (fig.4). Novamente, faz-se o diálogo entre as narrativas, no qual uma história mira a outra.



FIGURA 4- Câmera subjetiva no interior da cabine do caminhão

Os personagens param num restaurante de beira de estrada para almoçar. Na mesa, encantada por Cezar, Dora diz estar muito feliz por perder o ônibus, pois, ao aceitar o convite para viajar de carona, pôde conhecê-lo. Segura as mãos do caminhoneiro, constringendo-o, e pede licença para ir ao banheiro. Lá, Dora pega emprestado um batom de uma mulher, para ficar mais bonita, pois está tentando conquistar o caminhoneiro. Retorna para o bar e percebe o sumiço de Cezar, enquanto ouve o barulho do acelerar do caminhão. Corre em direção à janela e vê o caminhão partindo (fig.5).



FIGURA 5- Sequência da crucificação de Dora

No último plano, Dora, enquadrada, na altura do cotovelo para cima, pendurada na janela do bar de estrada, é crucificada (fig.6). A cruz forma-se no encontro entre a verticalidade do corpo do personagem e a horizontalidade ressaltada pelas folhas basculantes do vitrô e, tal como Josué, ela se encontra sozinha no mundo. Cabisbaixo e triste, o rosto de Dora é cortado pelas várias ondulações horizontais existentes no vidro canelado. Cada relevo formado por uma elevação no vidro, ao ser percorrido pelo rosto de Dora, delinea, em relação à verticalidade do corpo, uma cruz que, somada às outras, representa uma vida repleta de desafetos, paixões não correspondidas e/ou abandonos. Essa é a cruz que Dora carrega em sua longa trajetória, em que os homens ficaram para trás, como alerta o cartaz no banheiro feminino, no qual está escrito em letras vermelhas: “Banheiros para homens ficou para traz”. Na tentativa de aproximar-se afetivamente de um homem, Dora novamente está só.

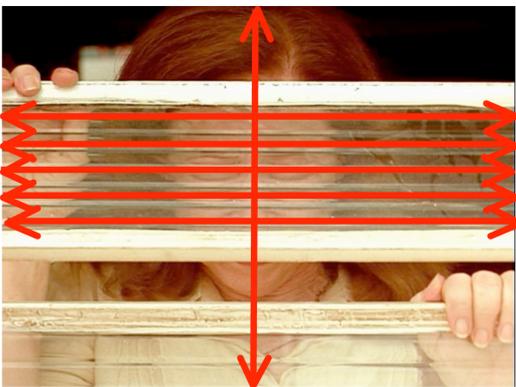


FIGURA 6-
A cruz de Dora

A crucificação em *Abril despedaçado*

Em 2001, Walter Salles lançou outro longa-metragem, intitulado *Abril Despedaçado*, baseado no livro homônimo do escritor albanês Ismail Kadaré, para contar o conflito entre duas famílias (os Breves e os Ferreiras) pela posse das terras no sertão brasileiro. O confronto entre elas ocorre, principalmente, por um sistema de vingança, no qual cada morte gera outra morte como resposta, conforme dita a tradição de “pedir o sangue de quem perdeu”, como afirma o velho cego, patriarca da família Ferreira, interpretado por Everaldo de Souza Pontes.

Apesar de abordar temáticas distintas, *Central do Brasil* e *Abril despedaçado* cruzam-se em diferentes aspectos, tais como: a narrativa estruturada pelo ponto de vista do personagem infantil, a atmosfera do sertão como contexto das histórias e a tradução e incorporação de signos religiosos no desenrolar da trama, particularmente no que se refere à ressignificação do momento da crucificação.

Como acontece no enredo do garoto Josué, a cruz simboliza o sacrifício e o sofrimento na história narrada pelo ponto de vista do garoto chamado de menino ou Pacu (Ravi Ramos Lacerda). No entanto, nesse caso, a cruz abarca também a ideia de morte, em razão da tradição do círculo de represálias entre famílias, que responde pela constante sensação da morte que está por vir no cotidiano dos moradores de Riacho das Almas.

A cruz surge em diferentes momentos para representar essa sensação, por exemplo, na cena em que Pacu encontra com os artistas circenses, Salustiano (Luiz Carlos Vasconcelos) e Clara (Flavia Marco Antonio), e os galhos de madeira em conjunto com seu corpo formam, aos 29:04min, a imagem da cruz (fig.7). Da mesma maneira, ela surge no momento em que Tonho (Rodrigo Santoro), irmão do meio de Pacu,

carrega a junta de bois da bolandeira, aos 52:26min do tempo de projeção do filme (fig.8), ou ainda, na cena em que a camisa do personagem Isaías (Servílio de Holanda), morto por Tonho, começa a amarelar (73:44), indicando que a morte do irmão do menino se aproxima (fig.9).

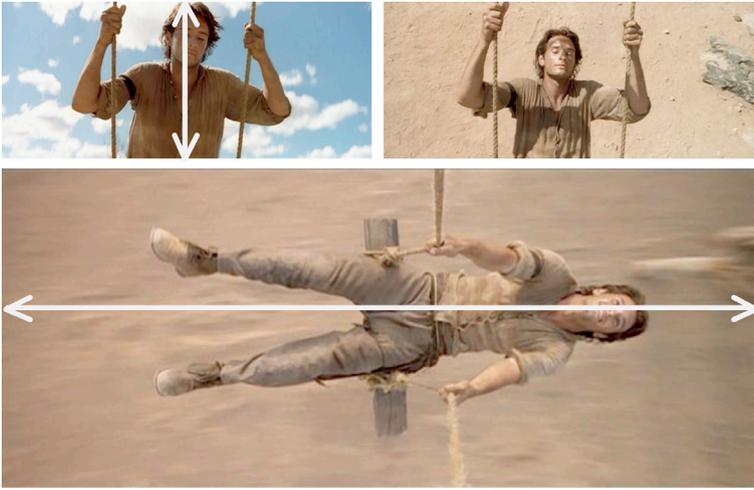


FIGURAS 7, 8 e 9 - A cruz e a morte que está por vir.

As imagens mencionadas e outras referentes ao diálogo entre cinema e religião estabelecem entre si tanto relações de continuidade quanto de contiguidade. A primeira, sob a

lógica do espaço, opera pela analogia, sincronia, semelhança, interface, confronto e/ou contraste entre os elementos, ao passo que a segunda, de natureza temporal, funciona pelas relações de causa e consequência, anterioridade e posterioridade, sucessão e/ou adição. No entanto, o diagrama esboçado usufrui tanto da continuidade quanto da contiguidade e sua melhor *performance* nos parece ser por meio da articulação da função poética ou representativa, proposta por Jakobson (20 ed., p.130), quando há a projeção do princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo de combinação, no momento em que o sintagma é surpreendido por outra articulação entre signos, que escapa da lógica de funcionamento do tempo. Por isso, para compreender o desenvolvimento do próprio sintagma, é necessário observá-lo também através da *performance* do espaço.

No longa-metragem *Abril despedaçado*, a imagem diagramática, gerada pela relação entre cinema e religião, produz um ponto de convergência de seus signos na sequência da crucificação dos personagens principais, a qual se inicia aos 69:07min e termina aos 72:00min da projeção do filme. Nela, Tonho está do lado de fora da casa, sentado num balanço, apreensivo com seu destino, pois está jurado de morte e tem consciência de que sua hora está chegando. O menino aproxima-se e, tentando animar o irmão, decide balançá-lo, dizendo: “Tonho, hoje é tu que vai avoá. Tu fica no meu lugar e eu no teu”. Acostumado a ser impulsionado pelo irmão no balanço, Pacu empurra as costas de Tonho, pondo em funcionamento o brinquedo. O seu ir e vir é representado por uma câmera que acompanha o movimento pendular do balanço e enquadra Tonho da altura do tórax para cima (figs.10 e 11) e, depois, é representado por um ângulo de cima para baixo, num movimento de *travelling* vertical de uma câmera que enquadra o corpo todo do personagem (fig. 12).



FIGURAS 10, 11 e 12 – Tonho no balanço

O movimento de cima para baixo e de baixo para cima, o pendular entre o céu e a terra, força, na bidimensionalidade do plano cinematográfico, a percepção da horizontalidade que é atravessada pela verticalidade produzida pelo movimento do balanço de um lado ao outro. No cruzamento entre as linhas, a cruz é montada.

A corda do lado esquerdo do balanço não aguenta o peso de Tonho e arrebenta. Abruptamente, o personagem é retirado de seu momento de liberdade e cai estatelado no chão. Com os braços estendidos, surge o crucificado (fig.13).



FIGURA 13– Tonho crucificado

Fingindo-se de morto, Tonho deixa o irmão e os pais apreensivos. O menino corre em sua direção e, preocupado, chama por seu nome. Tonho surpreende o garoto ao segurá-lo por baixo dos braços para girá-lo contra o chão, invertendo as posições (fig.14), como queria o menino no início da sequência, quando diz: “tu fica no meu lugá e eu no teu”.



FIGURA 14– A troca de lugares entre os personagens

A corda arrebenta deixando escapar a próxima vítima do ciclo de vingança. Em seu lugar, outro precisa ser crucificado, como versa a tradição do local. É o que ocorre no final do longa-metragem, quando Pacu, travestido de Tonho, é confundido com o irmão e morto por Matheus (Wagner Moura). A inversão dos lugares relaciona-se com a troca de esferas de ação entre os personagens, que também está em sintonia com a imagem que surge no início do filme (figs. 15 e 16), aos 3:34min, quando Tonho ajuda o menino a carregar um feixe de cana de açúcar, enquanto se ouve a voz *over* de Pacu dizendo: “A mãe costuma dizer que Deus não manda um fardo maior do que nós pode carregá.... conversa fiada. Às vez, ele manda um peso tão grande, que ninguém guenta”. O fardo é a morte por vir, representado na imagem pelo feixe de cana, que forma, em conjunto com os corpos dos personagens, a imagem da cruz.



FIGURAS 15 e 16 – A cruz compartilhada

Compartilhada entre irmãos, a cruz é o fardo que ambos carregam, mas também é o signo que tece as relações entre as narrativas, os longas-metragens, os personagens e as imagens.

Considerações finais

Observando a imagem da cruz como mecanismo de tradução entre linguagens nos longas-metragens de Walter Salles, notamos que o próprio mecanismo se constrói por meio de signos distintos, principalmente quanto ao seu aspecto icônico. No entanto, tais signos, percebidos isoladamente, não atingem o todo da significação proposta pela tradução. É necessário correlacioná-los num diagrama, numa imagem estruturante, produzindo outra montagem entre signos, para

ultrapassar os limites do texto e alcançar a sua inserção no universo da cultura.

Gerados na fronteira cultural, os mecanismos de tradução são responsáveis pela dinamicidade entre sistemas de signos e, no caso da relação entre o cinema e a religião, eles também põem em diálogo a periferia com a região central da Semiosfera, onde estão imersas todas as linguagens, dispostas numa complexa hierarquia. Com um processo de codificação mais flexível em relação à esfera da religião, portanto, localizada na região periférica da Semiosfera, a linguagem cinematográfica traduz signos de outra cultura, cujos textos possuem pouca mobilidade de transformação, em razão da convenção de suas formas e sentidos.

Dessa forma, tomado como um texto-código, no qual “cada signo del texto-código puede presentarse ante nosotros en forma de paradigma” (LÓTMAN, 1996, p.95), o cinema usufrui da narrativa cristã, ao aproveitar, da estrutura da linguagem que a constitui, elementos para compor sua cambiante estruturalidade e, também, para construir outras narrativas como cifras, as quais dependem do diálogo com o repertório cultural para processar a totalidade do sentido de suas informações. Em contrapartida, a religião encontra, numa outra linguagem, um terreno fértil para ressignificar seus signos e suas narrativas, dando-lhe uma mobilidade para além dos seus limites.

Referências

FERRARA, Lucrécia D’Alessio. **Design em Espaços**. São Paulo: Rosari, 2002.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein. 20 ed. São Paulo: Cultrix.

LÓTMAN, Iuri M. **La semiosfera I**: semiótica de la cultura y del texto. Tradução e seleção de Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra Universitat de València, 1996.

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica**: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

NAGIB, Lúcia. (Org.). **O cinema da retomada**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1990.

SILVA, Igor Monteiro. **Entre lógicas e astúcias**: a poética da vingança num certo Abril Despedaçado. 2009. 128p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) — Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

Imagens – fontes:

CENTRAL do Brasil. Produção de Arthur Cohn e Martine de Clermont-Tonnerre. Direção de Walter Salles. **VIDE-OFILMES** Produções artísticas LTDA, 1998. 1 disco (112 min.), DVD, son., color.

ABRIL despedaçado. Produção de Arthur Cohn. Direção de Walter Salles. **IMAGENS FILMES** Distribuidora LTDA, 2002. 1 disco (95 min.), DVD, son., color.

8.

Poéticas midiáticas radiofônicas: declamação e recitação

CARMEN LUCIA JOSÉ

Toda poesia aspira a se fazer voz; a se fazer, um dia, ouvir...
(ZUMTHOR, 2010, p.179)

Tudo começou quando resolvemos pensar um programa radiofônico que experimentasse a difícil tarefa de trabalhar com poesia, modalidade do discurso verbal que, primeiramente, resistiu a se tornar mercadoria e, depois, quando reunida no formato de livro, continuou apresentando dificuldades porque conquista poucos leitores.

Neste começo, tínhamos uma única certeza: não queríamos tratar o assunto somente tirando as poesias literárias do impresso no papel, seu lugar mais conhecido nos dias de hoje, e só colocar voz, como se todas só conseguissem ser outras *“batatinha quando nasce, esparrama pelo chão...”* Então, retomei a 1ª versão desta reflexão, apresentada no Intercom, em 2001, e, posteriormente, publicada na *Revista Verso & Reverso*, em 2002; então, reli a “estorinha” contada por Décio Pignatari que ilustra o percurso do poeta Degas na busca de uma noção de poesia:

O grande pintor impressionista Degas vivia querendo fazer um poema – sem conseguir. Um dia, chegou-se pra seu amigo Mallarmé e disse: Stéphane, idéias maravilhosas não me faltam – mas eu não consigo fazer um poema. Respondeu o Mestre: Meu caro Edgar, poemas não se fazem com idéias – mas com palavras. (PIGNATARI, 1977, p.4-5)

Modestamente, sem me colocar como um Mallarmé, um Degas ou um Pignatari da poesia radiofônica, foi deles que recebi a dica por onde começar: devia retornar ao canto mítico e à poesia oral porque, no mínimo, com eles era possível reaprender as possibilidades da palavra falada; era fundamental entender o diálogo em fronteira que ocorreu entre a poesia oral e a poesia literária para, agora, fazer outro diálogo, só que pela inversão: da poesia literária para a poesia radiofonizada em diálogo com a poesia oral.

Lembrando: primeiro, que as noções de poética, que fundamentam a literatura, também podem ser referências para uma estética dos meios de comunicação de massa, espaço privilegiado da grande audiência; segundo, que, antes da literatura, originariamente, a poesia esteve realizada pelo canto mítico das comunidades arcaicas e pela poesia oral; em ambas, a base era a síntese entre a sonoridade e uma quase oralidade, que podem ser resgatadas apropriadamente pelos equipamentos que produzem o áudio, quando se conhece a potencialidade da natureza destas máquinas como geradoras de comunicação e de informação.

Então, é isso: “Poéticas do Ouvir” foi, originariamente, um programa de rádio que teve a poesia como matéria-prima. Terminada a produção do programa, a relação poesia/recepção radiofônica apontou para uma duração, uma ocupação tempo/espaço do relógio radiofônico, que também podia ser experimentada no áudio on-line. Quando da montagem da grade de programação da Radioweb São Judas, o programa

ganhou título novo: “Ponto Literário”, que pode ser acessado em www.usjt.br

Por que um programa radiofônico de poesias?

Primeiro, porque, nas muitas vezes quando isso foi feito na história do rádio brasileiro, quase sempre a experiência resultou num desastre de audiência, até mesmo em emissoras não comerciais; segundo, porque a poesia, impressa em livros e antologias, é a menos consumida das artes e, por isso, ficou restrita ao reduto dos especialistas, não conseguindo atingir o grande público; terceiro, porque aqueles que tentaram radiofonizá-las ou respeitaram demais a materialidade do impresso ou orientaram a seleção, exclusivamente, a partir dos conteúdos das poesias, porque eram mais facilmente reconhecidos e compreendidos na recepção.

Depois do importante desenvolvimento da pesquisa sobre Oralidade, os motivos acima apontados, devidamente relacionados, expressam ingenuidade quanto à tradução da poesia impressa para a poesia radiofonizada. É preciso pensar como a materialidade do impresso pode ser “*transcodificada*” para a materialidade do áudio, respeitando a exigência fundante da radiofonia de se fazer som; é preciso experimentar por equivalência os acentos que estão no verso impresso como entonação produzida pelo aparelho fonador. Enfim, era preciso arriscar, além da transcodificação, entendendo o deslocamento como tradução: do código verbal escrito para a oralidade, do livro para o aparelho fonador.

Como trabalhar com a materialidade da poesia impressa no áudio?

Como todo novo meio de comunicação, inicialmente, o rádio “falava” demais, dividindo pouco, ou quase nada, o tempo/espaço da programação com outros tipos de sonoridade,

isto é, as produções sonoras não verbais. Os locutores eram selecionados pela qualidade da voz – timbre, amplitude, empostação – orientada pela capacidade de colocar o som vocal tão bem articulado para conseguir total clareza na produção das palavras. Os mais velhos ainda se lembram daquelas amplas e belas vozes que produziam arrepios e frequentavam muitos sonhos em corpos inventados pela fantasia que, muitas vezes, não conferiam com a realidade.

Ainda: os primeiros redatores de textos radiofônicos foram buscados nas salas de redação do jornalismo impresso; estes, acostumados com a sintaxe da palavra escrita, reproduziam a mesma sintaxe nos textos que eram lidos pelos locutores de rádio, mantendo a hegemonia da palavra escrita num meio de comunicação de natureza, exclusivamente, sonora. Isto quer dizer que o timbre, a amplitude e a empostação de voz dos primeiros locutores eram orientados por leitura pausada, cadenciada lentamente e com a voz numa linha horizontal de frequência contínua porque a emissão oral, afetada pela sintaxe da escrita, resultava numa oralidade muito formal, nada coloquial.

Véronique Dahlet, ao refletir sobre o dialogismo bakhtiniano, denomina de *entonação* aquilo que chamamos anteriormente de amplitude e de empostação da voz, norteando-a como “[...] o ponto de articulação; é o meio através do qual se realiza uma forma acentual, estabelecida pela versificação” e o ritmo como “[...] um elemento da voz e um elemento da escritura; pode ser apreendido como uma configuração do sujeito no discurso; é a marcação da subjetividade, a história de um sujeito através de seu discurso” (DAHLET, 2003, p.15).

É fundamental lembrar que o centro das atenções de Bakhtin é o corpo e a voz que falam no discurso medieval, quando nenhuma máquina se interpunha e mediava o tratamento do enunciado na relação entre o locutor/autor e o

ouvinte/leitor. Daí, a importância do corpo como suporte porque, nele, o texto oral ganha materialidade e passa a existir no corpo comunicacional.

No começo do século XX, o rádio é inventado e, pelas ondas de todo mundo, as vozes distantes tornam-se próximas, sem precisar da presença do corpo nos espaços comunicantes; as vozes midiaticizadas tornam-se íntimas e cotidianas, sem nunca pertencerem à comunidade ou ao grupo de ouvinte; os ouvidos tornam-se mais inteligentes porque se obrigam a novos reconhecimentos sonoros; os ouvidos passam a admitir as vozes reconhecidas e identificadas dos comunicadores como membros da comunidade, criando a audiência; enfim, os ouvidos ganham autonomia, desprendem-se dos olhos para fabricar a imagem mental, que, agora, não se reduz à experiência cotidiana e se estende pelo imaginário.

Antes, a propriedade de cada texto, conferida pela voz e pelo corpo do intérprete, é resultado da entonação de cada voz produzida no e com um referido corpo, isto é, a propriedade de cada texto é determinada pelas acentuações vocais que vão marcando a emissão das palavras pelo intérprete; junto com a voz, o movimento do corpo também vai compondo as articulações necessárias à emissão vocal, para compor a *performance da voz*, cujo conceito, a partir de Paul Zumthor, é assim apresentado por Renato Cohen:

O termo *performance* tem uma acepção polissêmica estando associado a apresentação, a atuação e a criação. Primordialmente, o ato performático é um ato comunicacional, nas suas dimensões conativa, êmica, implicando em presença, audiência e fixações espaço-temporais. Sheshner e Turner nomeiam um universal na performance que perpassa classificações genéricas, atravessando o rito, a manifestação teatral, o jogo e a festa: o que permeia essas manifestações é uma protolinguagem universal, preponderantemente

emocional, não verbal, gerada por disposições faciais, gestos vocais, posturas e deslocamentos no espaço. (COHEN,1999, p.225)

Na radiofonia, a propriedade de cada texto, conferida pela voz e pela ausência do resto do corpo do locutor, é resultado da entonação de cada voz que realiza uma performance vocal diferenciada confeccionando uma fórmula textual para o horário, isto é, a propriedade de cada texto é determinada pela fórmula do comunicador, cuja performance vocal torna-se pontuada na audiência. Cada emissão vocal é produto de uma fórmula de locução que deve ser diariamente repetida, para firmar o reconhecimento e manter a audiência.

É importante lembrar que, apesar de cada locutor ter a sua fórmula delimitada de locução, toda e qualquer linguagem continua permitindo outros diferentes arranjos e seleção de constituintes, resultando em qualidades textuais múltiplas e singulares pois, segundo Roman Jakobson, “Embora distingamos seis aspectos básicos da linguagem (remetente, destinatário, contexto, código, contato, mensagem), dificilmente lograríamos, contudo, encontrar mensagens verbais que preenchessem uma única função. A diversidade reside não no monopólio de algumas dessas funções, mas numa diferente ordem hierárquica de funções.” (JAKOBSON,1973,p.123)

Isto significa que várias são as qualidades das performances vocais radiofônicas, determinadas pela predominância de um ou mais dos constituintes da linguagem. Na programação radiofônica brasileira, podemos encontrar composições mais simples e de maior frequência, em que o texto verbal-oral é colocado sobre base sonoro-musical em BG, base esta que pode ser uma trilha ou uma sequência de efeitos sonoros; e também composições mais surpreendentes, como por exemplo: TOP TIME: RELÓGIOS, em que o texto verbal-oral é composto somente com a marca e o produto e a performance

vocal é realizada no ritmo que faz equivalência com o tic-tac do relógio, marcando o segundo.

A poética paradigmática os sintagmas que, na poesia literária, ocorre pela projeção da equivalência entre os eixos sintagmáticos, que são os versos. Pensar um modo de realizar isso no áudio foi o desafio pois o trabalho não se restringia apenas à troca de códigos, ou transcodificação. Buscava-se o trabalho de tradução entre códigos e isto significa dizer, como o faz Alberto Manguel, que “Traduzir é o ato supremo de compreensão [...] o significado é transformado imediatamente em outro texto equivalente.”(MANGUEL,1997, p.298)

Quando adaptada para linguagem radiofônica, o outro texto equivalente da poesia oral ou da poesia literária passou a ser denominado *poesia midiaticizada* porque, afinal, se trata de outra composição oral resultante da mensagem própria do meio rádio. Foi exatamente no diálogo entre a poesia oral e o meio radiofônico que as distinções entre os vocábulos *declamação* e *recitação* foram resgatadas e se obrigaram à revisão porque esse diálogo ocorre pela tradução metalinguística, isto é, cada sinal é testado no novo meio, que informa como ele é capaz de gerar sentido.

Dois foram as referências de produção poética que orientaram, teoricamente, esse trabalho: 1. o canto mítico, das comunidades arcaicas; e 2. a poesia concreta. A primeira, porque “Através da iniciação e dos rituais, as comunidades arcaicas estabelecem culturalmente a origem da condição humana [...] e, ao se fazerem existentes, através do canto mítico, produzem quase-signos em que o aparelho fonador produz, equivalentemente, um som tão analógico quanto o do atributo do Ente Sobrenatural.”(JOSÉ, 1994, p.15) Dele, nos reapropriamos da capacidade do aparelho fonador em produzir o som verbal-oral, desautomatizando-o das fórmulas exclusivamente sintagmáticas para resgatar performances

vocais fora do uso e também recuperando-as enquanto som, nota musical e vocalise numa mesma emissão, como fazia o “iniciado” ao desvelar o atributo do Ente Sobrenatural para sua comunidade.

A segunda, porque, em seu plano piloto, afirma que “com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.” (CAMPOS, 1975, p.157) Dela, nos apropriamos da consciência da materialidade da linguagem enquanto qualidade geradora de sentidos, isto é, como tensão de “palavras-coisas” geradoras, não só de um sentido que está fora do signo, mas sim de um sentido que está colado no próprio modo de emitir o som, de experimentá-lo, material e semanticamente, enquanto é produzido, ou seja, de torná-lo gesto vocal.

Do primeiro, tomamos emprestada a referência de que cada texto em áudio pode ser produzido num tempo/espço que lhe é exclusivo, sem antes ou sem depois, apresentando um único e só referente e seus atributos, do mesmo modo como cada canto mítico apresentava um único e só atributo de um único e só Ente Sobrenatural e ocupava um espaço que também lhe era exclusivo, sem conexão ou convivência com os espaços dos demais Entes Sobrenaturais. No rádio, principalmente, cada texto tem seu lugar específico e exclusivo na grade de programação e, mesmo que faça parte da mesma peça radiofônica, quando divulgado o segundo, está perdido o primeiro no aqui-e-agora da emissão.

Da segunda, tomamos emprestada a consciência de que o verso, mesmo apresentando unidade rítmico-formal pensada para o espaço do papel, porque impresso, deve buscar outra unidade rítmico-formal para o tempo/espço do áudio, buscando as analogias que são pertinentes aos dois códigos, oral

e escrito, e conhecendo os traços fundamentais da natureza do meio: na produção, é traço da sintaxe do áudio associar sons ou como se fossem escalas musicais ou como se fossem acordes; na veiculação, o texto existe somente no próprio tempo de emissão; na recepção, o semântico deve aparecer resolvido no todo da composição, como peça única, em que verbal-oral e sonoplástico estejam harmonicamente simultaneizados.

Enfim, ao produzir a poesia midiaticizada, ela é re-citada, dotando

o leitor do poder de criar uma história, e o ouvinte, de um sentimento de estar presente no momento da criação. O que importa nessas recitações é que o momento da leitura seja plenamente reencenado – isto é, com um leitor, uma platéia e um texto – sem o que a apresentação não seria completa.” (MANGUEL,1997, p.144-145)

Com essas palavras, o autor avalia a importância da leitura e da escuta no percurso de geração de sentidos realizado pela humanidade, percurso este que teve, inicialmente, uma voz que produzia o relato e, depois, um olho que lia e traduzia com a voz o que o olho tinha lido, permitindo “[...] ao ouvinte uma escuta íntima das reações que normalmente devem passar despercebidas [...]” (SCHAFER, 1991, p.67-95).

Ainda: ao produzir a poesia midiaticizada, ela é emitida como outro texto “Para além do sentido literal e do significado literário, o texto que lemos adquire a projeção de nossa experiência, da sombra, por assim dizer, de quem somos”(MANGUEL,1997, p.299); a paisagem sonora e a performance da voz são os recursos do áudio para operacionalizar a leitura da poesia literária para ser ouvida no contemporâneo para deixar registrada a nossa experiência de leitor, a nossa sombra que se projeta em textos de outros autores para

mostrar quem somos: como lemos, como produzimos, como escutamos, como procedemos com as linguagens, como comparamos, como organizamos a tradição herdada.

Agora, vamos à declamação e à recitação.

Com os autores Paul Zumthor, Walter Ong e Véronique Dahlet, começamos bem nossos estudos teóricos sobre oralidade porque os dois primeiros centravam-se na palavra falada como objeto de pesquisa e a terceira focou os índices de quem fala nas marcas do dialógico, nos textos literários.

Ao refletir sobre os intérpretes do texto oral, Paul Zumthor aponta a importância da *performance vocal*, isto é, para o aspecto essencial de teatralidade na emissão oral, movida pelas circunstâncias em que ela se realiza, pela ausência de acabamento do texto oral, pela fragmentação do texto oral quando da emissão, pela qualidade da voz, da emissão e do gesto que garantem o que é dito e pela concisão e reiteração porque já é sabido do limite da escuta e da audiência, que depende do reconhecimento de estruturas formulares conhecidas.

É fundamental lembrar que o centro das atenções de Zumthor é o corpo e a voz do discurso medieval, num movimento performático que estabelece a especificidade do contexto onde ocorre a emissão/recepção, vinculando as pessoas envolvidas através do texto cultural. Daí, a importância da *performance*, que faz o corpo físico tornar-se corpo-mídia na medida em que seus elementos se inserem intratextualmente na fonação para confeccionar sentido.

Ao refletir sobre oralidade e cultura escrita, Walter Ong aponta a importância de compreender que se está diante de dois códigos singulares, dotados de natureza e traços distintivos que, desde a origem, estão em diálogo metalinguístico, isto é, de um lado, como códigos tão diferentes um do outro, mantém o segundo como decorrência do primeiro e, sempre, em relação. Ainda: entende-se como ocorre a tradução da oralidade a partir

da invenção das mídias eletrônicas, quando da confecção de roteiros midiáticos, isto é, como a palavra falada aparece escrita nas laudas radiofônicas, televisuais, cinematográficas.

É fundamental lembrar que o centro das atenções de Walter Ong é a psicodinâmica de cada um desses códigos, cada qual estruturando um tipo de consciência; a ocorrência temporal da emissão oral distinta da ocorrência espacial da escrita; as funções comunicativa, geradora de sentido e mnemônica da oralidade que se tornam referências e ganham outra materialidade quando deslocadas para o texto escrito; enfim, como falar e manter a permanência e, depois, como escrever indicando que está sendo ou deve ser falado.

Ao refletir sobre o *dialogismo bakhtiniano*, Véronique Dahlet destaca a importância da amplitude e da empostação da voz como dois dos principais traços da palavra falada, conjuntamente denominadas *entonação*, constituída de três atores: o locutor/autor, o ouvinte/leitor e objeto anunciado. Para a autora, a *entonação* é “[...] o ponto de articulação, a mediação entre esses três atores; é o meio através do qual se realiza uma forma acentual estabelecida pela versificação.”

É fundamental lembrar que o centro das atenções de Bakhtin também é o corpo e a voz no discurso medieval, quando nenhuma tecnologia se interpunha entre o locutor/autor e o ouvinte/leitor, no tratamento do objeto enunciado. Daí, mais uma vez, a importância do corpo-mídia porque é nele que o texto oral passa a existir; é nele que o texto oral ganha uma dada materialidade que confecciona um dado sentido e torna-se comunicação. Daí, a importância de conhecer esses estudos quando se pensa em deslocar um texto cultural, como a poesia literária, de um código/canal para outro, o da linguagem radiofônica/rádio ou áudio.

Antes de ir direto ao assunto, um breve relato de sobre o modo como as mediações sonoras se revelaram na minha pesquisa:

Primeiro, a minha pesquisa de doutorado já me obrigou a revisitar o texto cultural das comunidades arcaicas, posteriormente denominado mito, cujo traço fundante é ser um canto, em que, outra vez, o corpo e a voz dos escolhidos pelos Entes Sobrenaturais presentificam os atributos do sagrado em rituais que vinculam todos os membros da comunidade.

Algum tempo depois, conheci os estudos de Iúri Lótmán, publicados sob o título *La Semiosfera: semiótica de la cultura y del texto*, e instrumentalizei a noção de textos culturais no interior da Semiosfera e os eixos que dinamizam o texto cultura: o de delimitação e o de irregularidade semiótica. Movimentando os centros nucleares, o primeiro estabelece as estruturas fixas e modelares, tornando possível o reconhecimento, a comunicação e o vínculo entre os membros de um dado grupo sociocultural; dinamizando as estruturas periféricas, o segundo coloca as estruturas modelares em diálogo com as potencialidades dos códigos, das linguagens, dos textos culturais de outras mídias, tornando possíveis novas estruturalidades.

Imediatamente, percebemos que pensar um programa literário para o rádio era radicalmente diferente de pensar um programa radiofônico sobre literatura porque diante da poesia literária, a linguagem radiofônica se mostrou na sua natureza sonora, isto é, exigiu que a literariedade dos versos que compõem a poesia literária buscasse seus equivalentes na oralidade para se tornar poesia midiática. Não bastava apenas emitir oralmente o que se apresentava como palavra escrita; era preciso um trabalho de tradução entre letra e fonema; era preciso transformar o design da palavra literária, portanto da escrita, em design da palavra oralizada, portanto, em performance vocal.

No mesmo instante, a memória informativa nos avisou que a gênese da declamação e da recitação se encontrava na poesia oral, realizada pelo corpo-mídia e a voz do *performer*,

nos obrigando a retornar à cultura tradicional, assentada na oralidade. Lembramos das canções folclóricas e das populares, das cantigas infantis e de trabalho, do canto religioso, dos jargões de comerciantes e de camelôs, dos ditados populares, das rezas e das carpideiras; da poesia concreta, do reggae, do hip-hop, das emboladas, dos amontoados sonoros das metrópoles, etc.

Voltando ao começo.

As duas nomenclaturas são compostas com prefixos latinos - **DE** e **RE** - e ambos não apresentam correspondência com os prefixos gregos; na nomenclatura **DECLAMARE**, o prefixo carrega sentido de movimento, de cima para baixo enquanto que na nomenclatura **RECITARE** o prefixo também carrega o sentido de movimento, agora para trás, e se estende com o sentido de repetição.

Originariamente, os vocábulos apresentavam total diferença de significados, não só pela determinação dos sentidos dos prefixos mas também em relação às suas raízes já que o significado do signo “clamar” é totalmente diferente do signo “citar”. O percurso do significado de ambos os vocábulos foi aproximando-os pelos semas que apresentavam semelhanças de um e de outro signo e, conseqüentemente, muitas vezes foram usados como sinônimos. Como a citação foi definitivamente aceita como um dos procedimentos do pós-moderno, os vocábulos retomaram suas diferenças de origem e ampliaram as possibilidades de performances quando da emissão da poesia, tanto da oral como também da midiaticizada.

Ainda originariamente, ambas as nomenclaturas estão semanticamente aproximadas pela ideia de movimento, distinguindo-se quanto à direção do mesmo: na declamação, o clamor começa num ponto alto da emissão e vai para baixo, num movimento descendente, em função da expiração do ar quando da emissão oral dos versos; na recitação, a emissão é

determinada pela inferência por similaridade, isto é, quando emitida, a performance do verso é sobreposta numa outra performance vocal já realizada por outro texto cultural.

Na declamação, o movimento também pode ocorrer de baixo para cima, isto é, quando o clamor, pela inversão, realiza o percurso ascendente, chegando ao ponto alto no final da emissão. Na recitação, o verso a ser emitido movimenta-se para trás procurando uma performance já realizada e, pela semelhança, repete performance, agora, adequando o novo verso a ser emitido oralmente; esse movimento para trás ocorre a partir da função mnemônica do texto cultural porque, apesar da performance já ter sido realizada anteriormente, ela é trazida de volta pela sobreposição no presente da emissão do novo texto poético.

A declamação parece próxima do canto que conta, em que tudo depende das escolhas e das decisões do intérprete, ou seja, cada declamação depende, quase exclusivamente, da capacidade de “clamar” do aparelho fonador do intérprete. Da noção de entonação de Veronique Dahlet, a declamação é entonação como “[...] meio através do qual se realiza uma forma acentual estabelecida pela versificação.” (DAHLET, 2003, p.80). Assim, as formas acentuais que marcam a declamação do verso podem ser aproximadas com o modo de clamar o atributo do Ente Sobrenatural, quando a comunidade arcaica emite o canto mítico.

A recitação exige seleção orientada tanto pela intra como pela intertextualidade para compor a sobreposição entre os versos a ser emitidos e as muitas performances já realizadas. Relacionando com o conceito de Dahlet, a recitação é entonação como “[...] lugar de memória acústica e social e lugar de encontro entre o objeto do enunciado e sua respectiva entonação.” (DAHLET, 2003, p.80). Assim, o modo de compor a sobreposição do verso a ser emitido na performance vocal já realizada pode ser aproximado com a poesia concreta

porque, em ambas, o que conta são as possibilidades experimentais por analogia com a materialidade do signo.

Todo código, linguagem e também as mídias são criadoras de modos de expressão que vão determinando certos tipos de processo mental com suas psicodinâmicas próprias. No caso das poéticas do ouvir, os modos de expressão devem estar orientados, fundamentalmente, por reduzir as palavras a som. Nesta direção, os estudos de Walter Ong apontam para “O pensamento prolongado, quando fundado na oralidade, até mesmo nos casos em que não se apresenta na forma de versos, tende a ser altamente rítmico, pois o ritmo auxilia na recordação, até mesmo psicologicamente [...] íntima ligação entre padrões rítmicos orais, processo de respiração, gesticulação e simetria bilateral do corpo humano [...]...” (ONG, 1998, p.45)

É preciso lembrar que estamos estendendo o pensamento do autor para um novo contexto midiático, o do rádio, para apontar aproximações e distinções. O principal ponto em comum é que continuamos centrados na oralidade cujo traço principal é a emissão pela articulação vocal num dado ritmo; para fabricá-la são ainda necessários o processo de respiração, a gesticulação e a simetria bilateral do corpo; porém, no rádio, o corpo onde isso ocorre não está mais diante do seu auditório e, dele, chega somente o texto sonoro em emissão, em que gesto e simetria bilateral foram transformados em sonoridades.

Da performance da poesia oral e do canto mítico, a declamação mantém as inflexões singulares da voz, sempre estilizadas, completamente distintas das inflexões da fala cotidiana porque um outro ritmo garante a predominância da função comunicativa da poesia midiaticizada que ocorre exatamente pela audição do que é diferenciado o que significa dizer que a audição é atraída porque ouve o “surpreendente”, isto é, pelo que a audição estranha e busca saber o que é.

Já na recitação, a audição é iniciada pela predominância da função mnemônica provocada pela peça sonora radiofônica o que significa dizer que a audição é tocada pelo ritmo que se reconhece porque já inserido na memória e, por extensão, a função comunicativa, outra vez, provoca o estranhamento quando da audição da camada sobreposta pelo verso. A poética de construção da recitação estabelece o jogo entre um novo verso sobreposto num mesmo padrão rítmico, isto é, entre o que já se escutou e o que exige nova escuta.

O projeto *Poéticas do Ouvir* faz parte das atividades desenvolvidas na disciplina Projeto Experimental em Rádio, na USJT; desde seu início, sempre esteve acompanhado das perguntas: Por que, hoje, no rádio, você acha de “recitar” poesia? ou Pra que “recitar” poesia?

Às vezes respondia, simplesmente: Porque eu gosto; outras, respondia com a justificativa do projeto porque nela residia a importância da proposta.

Aprendi com Paul Zumthor a resposta, clara e precisa:

[...] no meio da tradição à qual ela não pode deixar de ser referida, a performance poética oral se recorta como uma descontinuidade no contínuo: fragmentação “histórica” de um conjunto memorial coerente na consciência coletiva. (ZUMTHOR, 2010, p.60)

Como o rádio foi expropriado de suas principais funções sócio-educativa-cultural pela ideologia de consumo, a poesia midiática surge quase como uma provocação permitida porque, de um lado, ela não precisa romper com a continuidade da programação da emissora; de outro, por ser descontínua em si mesmo, ela não escapa de ser ouvida e obriga, imediatamente, o movimento mental que busca um possível sentido; pra isso, o movimento revisita repertórios, que nem sabemos mais serem coletivos, porque, quando veiculado, permite o

encontro s gnico entre quem produziu e aqueles que chegaram a reconhecer ou, pelo menos, a se encantar.

Porque, ainda Zumthor:

O encontro, em performance, de uma voz e de uma escuta, exige entre o que se pronuncia e o que se ouve uma coincidência quase perfeita das denota es, das conota es principais, das nuances associativas. A coincidência   fictícia; mas esta fic o constitui o específico da arte poética oral; ela torna possível a troca, dissimulando a incompreensibilidade residual. (ZUMTHOR, 2010, p.139-140)

Encerrando nossas reflexões, lembramos ainda que essa troca, diferentemente, das realizadas pelo consumo, são trocas que estabelecem vínculos, com os quais nos reconhecemos e identificamos o outro para poder pertencer ao grupo; além disso, atualmente,   pelo vínculo midiático que retomamos nossos espaços e pontuamos nosso tempo, marcando nossas coincidências como configura es de uma dada gera o. Enfim, desde sempre, esta ainda   a fun o mais importante da comunica o social.

Referências

CAMPOS, Augusto. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

COHEN, Renato. Performance e contemporaneidade: da oralidade   cibercultura. In: FERREIRA, Jerusa Pires (org.). **Oralidade em tempo&espa o**: colóquio Paul Zumthor. São Paulo: Educ, 1999.

DAHLET, Véronique. A entona o no dialogismo bakhtiniano. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin**: dialogismo. São Paulo: Contexto, 2003.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1973.

MANGUEL, Alberto. **Uma história de leitura**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**. São Paulo: Papirus, 1998.

PIGNATARI, Décio. **Comunicação Poética**. São Paulo: Cortez & Moraes, 2005.

SCHAFER, Murray. **Ouvindo pensante**. São Paulo: Edu-nesp, 1991.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Humanitas, 2010.

9.

A Liberdade como Paradoxo em “A Liberdade É Azul”, de Krzysztof Kieślowski

JOÃO FABRICIO FLORES DA CUNHA

Introdução

Neste trabalho, introduzimos teoricamente o conceito de paradoxo, conforme Deleuze (2011), e depois o aproximamos de nosso objeto, o filme *A Liberdade É Azul*¹, de Krzysztof Kieślowski, o primeiro episódio da Trilogia das Cores². O objetivo é caracterizar o ideal de liberdade em *Azul* como paradoxo, o que será realizado com base nos princípios da semiótica, considerando a imagem cinematográfica como signo, e afirmando que a produção de sentido

-
1. Respeitando o título original em francês (*Bleu*), trataremos aqui o filme por *Azul*.
 2. Composta por *A Liberdade É Azul* (1993), *A Igualdade É Branca* (1994) e *A Fraternidade É Vermelha* (1994).

no filme é articulada na semiose pelo audiovisual. A análise semiótica é feita a partir dos passos expostos por Flores da Cunha e Silva (2014).

Discordamos abertamente de Martins (1996) quando ela afirma que “as imagens na trilogia capturam apenas fragmentos e dizem muito pouco, quase nada. Há sempre menos do que gostaríamos e nos frustramos quando tentamos reconduzi-las a uma unidade significativa qualquer” (MARTINS, 1996, p. 110). A ideia de que a imagem diz “pouco ou quase nada” no filme não faz sentido dentro da perspectiva adotada aqui. Parece-nos que se alguém diz alguma coisa em *Azul* é a imagem, em especial em articulação com outros elementos audiovisuais. Ela tem mais a dizer do que os personagens. O filme é marcado por uma construção sonora complexa, para além dos diálogos, das falas³. É tal e como afirmou Kieślowski (1993a, p. 216): “As coisas muito raramente são ditas explicitamente em meus filmes⁴”. Em *Azul* (especialmente na primeira metade do filme), o que se passa com Julie, a personagem principal, está expresso não tanto pelo que ela fala em conversas com outras pessoas, mas por suas reações e expressões faciais. Assim, o filme nos parece ser radicalmente audiovisual.

Em nossa análise, buscaremos compreender o paradoxo da liberdade a partir da imagem cinematográfica e de suas articulações com outros elementos audiovisuais. A música tem papel de centralidade em *Azul*, como veremos em breve. Nesse caso, mostraremos como Kieślowski consegue produzir signos propriamente audiovisuais. Assim, pesquisaremos

3. A trilha sonora no cinema é composta por música, fala, ruído e silêncio (STAM, 2003).

4. No original, em inglês: “Things are very rarely said straight out in my films”.

signos no filme que expressem os paradoxos e faremos nossa análise considerando a afirmação de Deleuze (2011, p. 107) de que “os signos permanecem desprovidos de sentido enquanto não entram na organização de superfície que assegura a ressonância entre duas séries (duas imagens-sígnos, duas fotos ou duas pistas etc.)”.

Os paradoxos

Deleuze (2011) propõe uma teoria do sentido que se estrutura de forma paradoxal. O sentido, para Deleuze (2011), se constrói por meio de paradoxos, que são a afirmação de dois sentidos simultaneamente. “Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo: Alice⁵ não cresce sem ficar menor e inversamente” (DELEUZE, 2011, p.1). É preciso forçar o sentido, chegar ao paradoxo. “O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas” (DELEUZE, 2011, p. 3).

Desenvolvendo essa última afirmação, Deleuze (2011, p. 79) afirma que “a potência do paradoxo não consiste absolutamente em seguir a outra direção, mas em mostrar que o sentido toma sempre os dois sentidos ao mesmo tempo, as duas direções ao mesmo tempo”. Como se verá mais adiante, essa noção é central para o movimento de aproximação com nosso objeto que realizaremos. Na concepção do autor, “é próprio do sentido não ter direção, não ter ‘bom sentido’, mas sempre as duas ao mesmo tempo, em um passado-futuro

5. Trata-se da Alice de *Alice no País das Maravilhas*, a qual o autor utiliza como exemplo em sua teoria do sentido.

infinitamente subdividido e alongado” (DELEUZE, 2011, p. 79-80). De acordo com ele, “a força dos paradoxos reside em que eles não são contraditórios, mas nos fazem assistir à gênese da contradição” (DELEUZE, 2011, p. 77).

Para o autor, o sentido, quarta dimensão da proposição, é “irredutível seja aos estados de coisas individuais, às imagens particulares, às crenças pessoais e aos conceitos universais e gerais” (DELEUZE, 2011, p. 20). Do sentido, não se pode garantir nem que ele exista, para Deleuze (2011). “É somente rompendo o círculo, como fazemos para o anel de Moebius⁶, desdobrando-o no seu comprimento, revirando-o, que a dimensão do sentido aparece por si mesma e na sua irredutibilidade, mas também em seu poder de gênese, animando então um modelo interior *a priori* da proposição” (DELEUZE, 2011, p. 21).

Deleuze não está interessado em investigar o sentido de um acontecimento: “o acontecimento é o próprio sentido” (DELEUZE, 2011, p. 23). Esse se constitui na linguagem, e, igualmente, pode transformar aquilo que é corporal: “as coisas e as proposições acham-se menos em uma dualidade radical do que de um lado e de outro de uma fronteira representada pelo sentido” (DELEUZE, 2011, p. 26). Essa fronteira é “a articulação de sua diferença: corpo/linguagem” (DELEUZE, 2011, p. 26). Note-se como é complexa e paradoxal a concepção que o autor tem do sentido: “extraído da proposição, o sentido é independente desta, pois dela suspen- de a afirmação e a negação e, no entanto, não é dela senão um duplo evanescente” (DELEUZE, 2011, p. 34).

Na lógica do autor, pouco importa a origem do sentido. De fato, ele afirma que essa não seria localizável: “o sentido

6. O anel ou fita de Moebius é uma superfície com apenas um lado e uma borda, não tendo orientação.

não é nunca princípio ou origem, ele é produzido. Ele não é algo a ser descoberto, restaurado ou re-empregado, mas algo a produzir por meio de novas maquinações” (DELEUZE, 2011, p. 75). É crucial compreender aqui o movimento que o autor realiza em sua teoria do sentido:

Quando supomos que o não-senso diz seu próprio sentido, queremos dizer, ao contrário, que o sentido e o sem-sentido têm uma relação específica que não pode ser decalcada da relação entre o verdadeiro e o falso, isto é, não pode ser concebida simplesmente como uma relação de exclusão. É exatamente este o problema mais geral da lógica do sentido: de que serviria elevarmo-nos da esfera do verdadeiro à do sentido, se fosse para encontrar entre o sentido e o não-senso uma relação análoga à do verdadeiro e do falso? [...] A lógica dos sentidos vê-se necessariamente determinada a colocar entre o sentido e o não-senso um tipo original de relação intrínseca, um modo de co-presença, que, por enquanto, podemos apenas sugerir, tratando o não-senso como uma palavra que diz seu próprio sentido (DELEUZE, 2011, p. 71).

Para Deleuze (2011), não se pode pensar o sentido sem considerar a presença nele do não-senso; presença em si daquilo que é outro, devir. “O não-senso é ao mesmo tempo o que não tem sentido, mas que, como tal, opõe-se à ausência de sentido, operando a doação de sentido” (DELEUZE, 2011, p. 74). Se mesmo aquilo que não é sentido contém em si o próprio sentido, o sentido, paradoxalmente, não começa nem termina em outro lugar que não nele mesmo.

Embora não tenha se aprofundado sobre o tema, Martins (1996) já estabelecia aproximações entre a trilogia e uma teoria do sentido instaurada pelo paradoxo:

São dualidades que se repetem indiferenciadamente ao longo da trilogia e que, paradoxalmente, contêm em si mesmas uma desigualdade interna, uma diferença fundante, ou seja, estas repetições sempre compreendem em cada um dos seus momentos a possibilidade de não ser ‘A’, mas ‘B’, de não ser ‘cara’, mas ‘coroa’. [...] É o ‘e se...’ do cinema de Kieślowski. ‘Da instância paradoxal é preciso dizer que não está nunca onde a procuramos e, inversamente, que nunca a encontramos onde está’⁷. São instâncias recorrentes na trilogia de Kieślowski que possuem uma natureza dupla, divergente, bifurcante. Elas aparecem duplicadas para mostrar que são apenas o reflexo em circuito uma da outra e, neste sentido, descrevem um todo sem verdade, sem um sentido fixo (MARTINS, 1996, p. 65).

Assim, “nenhum elemento dentro destes episódios pode convencer o espectador numa direção precisa porque ele está num mundo paradoxal, num mundo cujas narrativas fragmentam uma produção de significado unívoca e que deixam em aberto a possibilidade de diferentes níveis de leitura” (MARTINS, 1996, p. 74). Sobre como isso opera na reconfiguração dos valores na trilogia, Martins (1996, p. 100) afirma que “é exatamente porque se confrontam com o imprevisto, com situações paradoxais, e não se colocam indiferentes ao que lhes acontece, que os personagens de Kieślowski se veem numa necessidade constante de ‘reenquadrar’ seus valores posto que eles só são válidos em determinadas situações e dentro de certos contextos”. A Revolução Francesa é o evento fundador da modernidade; nesse período histórico, os valores tornam-se ideais, algo a que se almeja. Eles também aparecem assim nos filmes, mas problematizados: Julie toma

7. DELEUZE, 2011, p. 43.

por possível o ideal da liberdade e acaba por vivenciar a real impossibilidade de exercê-lo.

Já se fez relativizações da centralidade dos valores na trilogia, às quais não nos alinhamos. Bradshaw (2011) sugere que as referências a eles teriam se dado apenas pelo financiamento francês. No entanto, Karmitz (2006), o produtor dos filmes, revela que, quando conheceu Kiesłowski, esse já tinha a ideia de fazer uma trilogia sobre os valores da Revolução. Ou seja, o projeto já estava estabelecido antes que se soubesse de onde viria o dinheiro.

Afirmaremos, ainda, que cada um dos valores está mais marcado em um dos filmes. O próprio Kiesłowski (1998, p. 87) fala sobre isso: “Azul, branco, vermelho. Foi de Piesio⁸ a ideia de que, depois de haver tentado filmar o Decálogo, por que não tentar liberdade, igualdade e fraternidade? [...] o filme *Azul* é sobre liberdade, as imperfeições da liberdade humana. O quão livres realmente somos?”⁹. É claro que essas designações são mais complexas do que essas, um valor para cada filme; estamos apenas mostrando que essa ideia inicial de fato existiu. Vale notar como a pergunta de Kiesłowski já indica o modo como os valores são problematizados, bem como a expressão por ele utilizada (o quão): não é uma questão simples, de sim ou não, preto no branco.

A Liberdade em *A Liberdade É Azul*

Para demonstrar a configuração semiótica desse paradoxo ao longo do filme, analisaremos a articulação audiovisual

8. Krzysztof Piesiewicz, co-roteirista de Kiesłowski.

9. No original, em inglês: “Blue, white red. It was Piesio’s idea that having tried to film the Decalogue, why shouldn’t we try liberty, equality, fraternity? [...] the film *Blue* is about liberty, the imperfections of human liberty. How far are we really free?”.

entre cor e música, a partir da música principal da trilha sonora, o *Concerto Pela Unificação da Europa*, cuja composição é parte importante do enredo. Como argumentaremos, em *Azul*, além da cor, a música também tem caráter de centralidade.

Para introduzir nossa análise, abordaremos um recurso audiovisual utilizado de forma interessante no primeiro filme: o *fade out*. Além do uso comum, de *raccord*, há quatro *fade outs* em *Azul* que se dão *em meio a* cenas. Todos envolvem a personagem principal: alguém se dirige a ela, vemos seu rosto em primeiro plano, ocorre o *fade*, fica-se alguns segundos com a tela preta e, na volta, vemos o rosto dela novamente. Kieślowski (1993a) esclarece que o quis mostrar com esse recurso é que, nesses momentos, o tempo para Julie – e apenas para ela, embora, paradoxalmente, continue.

Há um deslocamento importante nos *fade outs*. No primeiro, à jornalista que diz “sei que você não quer me ver”, Julie retruca secamente “não”; no segundo, quando Antoine, o jovem que havia testemunhado o acidente, lhe pergunta se ela quer perguntar algo sobre o que ele viu, a resposta é a mesma, mas já suavizada com um “perdão” após o *fade*. No terceiro, que se dá na piscina, sua vizinha Lucille lhe pergunta se está chorando: “não, é a água”, responde.

No quarto e último *fade out*, que se dá quando Olivier pergunta “o que você quer fazer?”, referindo-se à descoberta de que seu marido tinha uma amante, Julie sorri e diz: “quero encontrá-la”. Esses deslocamento do primeiro ao último *fade out* é signo de um outro, que mostra como a personagem principal vai, ao longo do filme, alterando sua forma de se relacionar com outros; note-se que os *fades* só se dão quando alguém interpela Julie.

É possível entrever aí como o paradoxo da liberdade é expresso audiovisualmente, indo de um sentido a outro ao mesmo tempo. Quando o tempo para para ela, Julie está au-

sente e presente simultaneamente; sozinha, mas também, na presença de outra pessoa. A possibilidade de se ver livre do outro – quando o tempo para – é logo confrontada com a impossibilidade de se ver livre do outro – quando o tempo volta. Nos quatro *fade outs*, o outro permanece ali, esperando a reação de Julie.

O recurso dos *fade outs* é o que está expresso cinematograficamente de maneira mais clara, mas há, no filme, uma relação audiovisual que, acreditamos, opera de forma mais potente semioticamente em sua produção de sentido. É uma articulação específica entre cor e música – dois elementos centrais em *Azul* –, a qual investigamos pois nos parece que ela é responsável por criar signos que são propriamente audiovisuais.

Que a cor é um elemento central para o primeiro episódio da trilogia, acreditamos ser óbvio desde a primeira vista; está até no título do filme. De qualquer forma, os planos nos quais fundamentamos nossa análise demonstram isso. Sobre a música, sustentamos essa ideia no fato de que ela é crucial para o desenvolvimento do enredo. Conforme mostraremos, o *Concerto Pela Unificação da Europa* tem grande importância no processo de transformação de Julie expresso no filme: o da pessoa que, não desejando nada, tem sua vida transformada. É nesses movimentos – os quais agora mostraremos –, que se dão nessa articulação entre os dois elementos centrais, que está expresso o paradoxo da liberdade. Julie vive uma liberdade que é a própria afirmação da impossibilidade de exercê-la plenamente: paradoxo.

Em *Azul*, como afirmaremos a partir de nossa análise, a relação audiovisual entre essa cor e o *Concerto Pela Unificação da Europa* parece funcionar como indicação das emoções de Julie. Apenas o azul não seria suficiente para tal, na medida em que há um uso repetitivo por parte do diretor, o que banaliza esse recurso. Julie parece não conseguir esquecer sua vida antiga, ainda que deseje isso.

Há duas coisas identificadas no filme como responsáveis por despertar a lembrança de sua família: o azul e o *Concerto Pela Unificação da Europa*. O quarto de sua filha era todo pintado nessa cor. O vínculo com o marido falecido é o concerto incompleto – que havia sido encomendado a Patrice pelo Conselho da Europa para ser tocado apenas uma vez, no dia da criação da União Europeia, durante festa pela integração da Europa. Como mostraremos, o *Concerto* é central para *Azul*, pois a invenção de uma nova vida para Julie passa por ela. Assim, há no filme uma singularização molecular que se constitui a partir de um acontecimento que é da ordem do molar; sem a integração europeia e o conseqüente pedido de uma canção para celebrá-la, *Azul* não existiria enquanto tal. Tanto o azul quanto essa canção retornam constantemente à tela – e, quando surgem ao mesmo tempo, denotam intensidade. Assim, a articulação de cor e música parece remeter à morte dos dois. Há cenas em que um e outro surgem alternadamente; o que estamos analisando aqui são as que eles aparecem de forma simultânea, e com Julie.

Há sete momentos do filme em que aparecem simultaneamente o azul e a personagem principal enquanto é tocado algum trecho do *Concerto Pela Unificação da Europa*. O primeiro deles (Cena 1) ocorre logo após o funeral do marido e da filha, ao qual Julie, que estava no hospital, assistiu pela televisão. Ela acorda subitamente ao ser iluminada por um clarão azul – se esse é real ou imaginário, não fica claro. O importante é notar que o trecho ouvido é o mesmo que foi tocado no funeral. Esse seria de autoria de Van Den Budenmayer, o fictício maestro holandês a quem o marido de Julie faria referência no concerto, ao inserir nele uma citação dessa composição.

CENA 1



FIGURA 1 - Ainda no hospital, Julie acorda repentinamente; surge um clarão azul e ouve-se o Concerto

A cena 2 se dá quando Julie, logo ao chegar em sua casa nova, instala o único objeto da casa antiga que trazia consigo, o lustre azul – que iluminava o quarto da filha. Novamente, ouve-se um trecho do *Concerto Pela Unificação da Europa*. Ela então tem uma reação similar à da cena 1. O que reforça essa relação intersemiótica entre o azul, a música e a lembrança é justamente a repetição, que realiza o todo orgânico a que se refere Eisenstein (2002).

CENA 2



FIGURA 2 - Em seu apartamento, Julie vê o lustre azul que ficava no quarto da filha na casa antiga

Essa articulação audiovisual é utilizada como resgate do passado no lugar de outro recurso, mais habitual no cinema; não há nenhum *flashback* em *Azul*. As lembranças estão todas ali, no presente e nos objetos (azuis), e voltam repetidas vezes. É essencial ressaltar que essas são involuntárias. Kieślowski (1993a, p. 216) fala sobre isso: “Ela não visita o túmulo nenhuma vez, o que significa que ela não quer pensar sobre o acidente ou sobre seu marido¹⁰”.

A breve cena 3 ocorre quando Julie fica trancada para fora de casa no meio da noite. Assim que ela fecha os olhos, surge o azul, que parece vir iconicamente de lugar algum, e ouve-se a música. As indicações de que, de fato, trata-se da lembrança são muito claras aqui: enquanto seus olhos estão abertos, não há nada; quando ela os fecha, surgem cor e música juntos, e ela parece não conseguir dormir por conta disso. Essa cena também é uma evidência do quão sozinha ela está. Note-se como os elementos ligados ao audiovisual parecem guiar o filme, mais do que os diálogos. Isso está de acordo com o que assinala Chion:

Nos momentos do filme onde não há diálogos – ou onde existe um momento subjetivo de uma personagem – a música tem o potencial de manter a continuidade da presença humana – a subjetividade dos personagens – não os abandonando ao mundo extremamente concreto do cinema sonoro (CHION *apud* BAPTISTA, 2007, p. 92) (*apud* ROCHA PEREIRA, 2011, p. 23).

10. No original, em inglês: “She doesn’t once visit the grave, which means she doesn’t want to think about the accident or her husband”.

CENA 3



FIGURA 3 - A personagem principal tenta dormir nas escadas de seu prédio

As cenas 4 e 5 apontam para uma mudança no rumo da narrativa do filme. Ambas ocorrem no mesmo cenário, uma piscina, mas em momentos diferentes. Evidência da importância do signo da piscina é o que Kieślowski (1998, p. 93) fala sobre como deveria ser o bairro para onde Julie se mudaria: “A ideia era que Julie deveria sentir que ela poderia se perder muito facilmente, de que quando ela fosse para lá ninguém a encontraria, que ela mergulhasse¹¹”. Mergulhar na multidão da mesma forma como se mergulha na água. Na cena 4, Julie está sozinha, e toda a iluminação de que se serve a câmera é refletida no azul da água. Ao sair dela,

11. No original, em inglês: The idea was that Julie should feel that she could lose herself very easily, that when she goes there nobody will find her, she'll drown.

ocorre o choque da lembrança. Após ouvir o *Concerto*, ela mergulha novamente e tapa os ouvidos; signo evidente da lembrança, do desejo de fugir dela e de como ela é provocada. Esses momentos, dado o seu caráter pessoal extremo, ocorriam apenas quando ela estava sozinha, e eram interrompidos quando alguém surgia, como na cena 1 – o que denota o isolamento de Julie. Na cena 5, porém, a recordação é provocada por outra pessoa. Depois do diálogo, é visível a dor da personagem principal quando dezenas de meninas entram pulando na piscina. Elas usam maiô branco e boias vermelhas, referências icônicas aos episódios seguintes da trilogia.

CENA 4



FIGURA 4 - Julie sai da piscina e ouve novamente o Concerto

CENA 5



FIGURA 5 - Na piscina, Julie conversa com Lucille; “está chorando?”, pergunta-lhe sua vizinha

A cena 5 é a única das sete em que há um diálogo – que se dá com Lucille. Essa é uma personagem interessante, pois aparenta ter uma personalidade contrária à da personagem principal. Seu desprendimento é o exato oposto do encerramento de Julie. Essa distância não se mantém, no entanto. Conforme o filme se desenrola, há indicativos de que Lucille não se sente tão segura com sua profissão quanto aparentava: ela entra em pânico quando vê o pai na boate onde trabalha, e seu semblante na cena de encerramento é triste. São esses deslocamentos que mostram uma aproximação entre as duas personagens. Na cena 5, Julie já trata Lucille informalmente.

Vale notar como as duas acabaram se tornando amigas justamente pelo desejo da personagem principal de se desvincular de outras pessoas – algo paradoxal. Por Lucille ser prostituta, os moradores do prédio desejavam expulsá-la. Para isso, precisavam de aprovação unânime, mas Julie não deu o voto a favor – segundo ela, por não querer se intrometer na

vida alheia. O episódio parece banal, mas revela que a liberdade emocional absoluta a qual Julie ansiara não pode ser alcançada, porque mesmo ao tentar se eximir de interferir na vida de qualquer pessoa, ela acaba criando novos vínculos. Quando atende ao pedido de Lucille e sai de casa no meio da noite para encontrá-la, Julie ouve agradecimentos, que parece não compreender: “Mas eu não fiz nada...”. A relação da personagem principal com sua vizinha é uma expressão da liberdade enquanto paradoxo, posto que essa se dá nos dois sentidos ao mesmo tempo: justamente ao se afastar, Julie se aproxima.

Em *Azul*, o *Concerto Pela Unificação da Europa* é o fio condutor da narrativa. Sem a canção, o filme não existiria como tal, porque é a partir do momento em que Julie assume a responsabilidade por finalizá-la que ela consegue dar novo sentido a sua vida. É essencial notar que o concerto não existiria enquanto tal se Julie não decidisse concluí-la. Não é apenas que ela se modifique ao longo do filme. Ao mostrar o processo de composição, Kieślowski dá à música um papel raro no cinema: o filme precisa ser feito para que o *Concerto* exista.

Nos últimos dois momentos, há uma diferença em relação aos anteriores. Há um aspecto central para a compreensão dessa ruptura. Nas cenas 1, 2, 3, 4 e 5, foi utilizado o mesmo trecho do *Concerto*, a citação da marcha fúnebre. Julie parecia não conseguir sair de um estado de certa paralisia – era incapaz de esquecer a morte da família e ainda não havia reunido forças para terminar a canção. Os momentos 6 e 7 pertencem à sequência final de *Azul*, que começa assim que Julie recolhe a partitura na qual havia terminado de escrever o concerto. Em 6, pela primeira vez, ouve-se um trecho do *Concerto* que não a marcha fúnebre; ele não representa mais a morte, mas a invenção de um novo modo de vida.

CENA 6



FIGURA 6 - Julie termina de escrever o Concerto; em primeiro plano, o lustre azul

Na cena 7, o último quadro do filme, a citação a Van Den Budenmayer aparece aqui já muito diferente da marcha fúnebre – tendo sido, de acordo com o filme, modificada pelo trabalho conjunto de Julie e Olivier. Essa canção fúnebre, signo da vida que se libertou da família por conta da morte dessa, converte-se no fim de *Azul* em signo de uma nova vida, a ser inventada em conjunto com Olivier. O sentido da música é, assim, constantemente atualizado na semiose, a partir das cenas que aqui mostramos. Sobre essa transformação, Miranda (1998) afirmou que

os códigos culturais das composições de Preisner curiosamente passam a conter novos códigos fictícios dentro dos filmes de Kieślowski. Mesmo uma simples marcha fúnebre, tão bem codificada na cultura ocidental, acaba por apresentar novos elementos culturais inteiramente criados por um universo diegético particular (MIRANDA, 1998, p. 38-39).

CENA 7



FIGURA 7 - Último plano do filme: Julie olha por uma janela, que lhe dá um reflexo azulado

Assim, o concerto firma seu papel como definidor da narrativa. Foi a música que retirou Julie do estado em que voluntariamente se colocara após a morte de sua família. A canção é uma construção conjunta: ela não existiria sem a contribuição de várias pessoas: Julie, seu marido, Olivier, Van Den Budenmayer. Compor a canção limita a liberdade emocional da personagem principal porque faz com que ela se vincule a outras pessoas, mas serve para tirá-la do vazio que ansiara – o qual descobre não poder ser alcançado. É tal e como afirma Kieślowski (1993b): “Você pode dizer ‘Eu quero ser livre’, mas como você se liberta de seus próprios sentimentos, de suas próprias memórias, de seus próprios desejos? Talvez nós não funcionemos sem eles – o que significa dizer que não somos livres, mas prisioneiros de nossas próprias emoções”.

O filme constitui uma relação intrínseca entre o *Concerto Pela Unificação da Europa* e o azul, em que a intensidade de

um elemento audiovisual é reforçada pelo outro. Conforme Chion (2008, p. 24), “o som transformado pela imagem que ele influencia volta a projetar sobre esta o produto das suas influências mútuas”. Isso mostra como o som é capaz de produzir imagens que são próprias a ele: em *Azul*, o *Concerto Pela Unificação da Europa* faz isso a partir de uma cor.

O resultado de nossa análise pode ser compreendido a partir dos pontos de contato entre as teorias de Peirce e Deleuze, sobre os quais escreveram Silva e Costa (2009). O rosto de Julie em primeiro plano é imagem-afecção; essa é do âmbito da primeiridade, trata-se de uma possibilidade (DELEUZE, 1985). Como mostramos, em *Azul* essa rostidade se relaciona com outros procedimentos para criar uma articulação micropolítica que é propriamente audiovisual. Nota-se aí como a terceiridade sempre engloba a primeiridade. Sobre as potencialidades audiovisuais da cor, igualmente de uma ordem icônica, o que Kiesłowski realizou no primeiro episódio da trilogia faz sentido dentro do que Eisenstein (2002) diz sobre o uso da cor no cinema:

Na arte, não são as relações absolutas as decisivas, mas as relações arbitrárias dentro de um sistema de imagens ditadas pela obra de arte particular. O problema não é, nem nunca será, resolvido por um catálogo fixo de símbolos de cor, mas a inteligibilidade emocional e a função da cor surgirão da ordem natural de apresentação da imagem colorida da obra, coincidente com o processo de moldar o movimento vivo de toda a obra (EISENSTEIN, 2002, p. 93).

Os deslocamentos semióticos que expusemos, tanto o dos *fade outs* quanto o mais potente, o da articulação entre azul, *Concerto* e Julie, demonstram que o movimento que o filme faz é do paradoxo, de uma direção a outra simultaneamente. No filme, realiza-se novos modos de vivência que se dão,

necessariamente, a partir de signos que operam na imagem cinematográfica: “Para Deleuze (e também para Peirce), os signos do cinema produzem realidades (DELEUZE, 1996, p. 76), não apenas como uma ‘ciência descritiva da realidade’ (DELEUZE, 1995, p.44), mas, sobretudo, como modos de vivência concretos” (SILVA; ARAUJO, 2011, p. 3). Ainda sobre as possibilidades de criação, note-se como Kieślowski cria um código propriamente cinematográfico a partir das cores – não delas em si, mas delas em articulação com outros elementos audiovisuais.

Referências

BRADSHAW, Peter. **Three Colours trilogy**: Decoding the blue, white and red. The Guardian. 2011. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/film/2011/nov/10/have-three-colours-faded>> .Acesso em 14/07/15.

CHION, Michel. **A audiovisual**: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2008. p. 27-33.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento** (Cinema 1). São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **A imagem-tempo** (Cinema 2). São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1996.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FLORES DA CUNHA, J. ; SILVA, A. R. A semiótica como prática de pesquisa. In: BARRICHELLO, Eugenia Mariano da Silva; RUBLESKI, Anelise. (orgs.). **Pesquisa em comunicação: olhares e abordagens**. 1ed. Santa Maria: Facos – UFSM, 2014. p. 47-66.

KIEŚŁOWSKI, Krzysztof. **I'm so so**. Stuttgart: Academia de Artes, 1998.

KIEŚŁOWSKI, Krzysztof; STOK, Danusa. **Kieślowski on Kieślowski**. Londres: Faber and Faber, 1993a

KIEŚŁOWSKI, Krzysztof. Entrevista concedida a Jonathan Romney em 1993. KIEŚŁOWSKI, 1993b. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/film/2011/nov/09/three-colours-blue-interview>>. Acesso em 14/07/15.

MARTINS, Andréa França. **Cinema em azul, branco e vermelho: a trilogia de Kieslowski**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

MIRANDA, Suzana Reck. **A música no cinema e a música do cinema de Krzysztof Kieslowski**. Dissertação de mestrado. Campinas, SP: [s.n.], 1998.

ROCHA PEREIRA, Demétrio. **Minimalismo em Koyanisqatsi: contribuição para um entendimento semiótico da expressividade musical no cinema**. Trabalho de Conclusão de Curso (Jornalismo) defendido em 4 de julho de 2011. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, 2011.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Ática, 1995.

_____, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

SILVA, A. R. ; COSTA, R.W.S. . **Peirce na trilha deleuzeana**: a semiótica como intercessora da filosofia do cinema. In: INTERCOM - XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009, Curitiba. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009.

SILVA, A. R. ; ARAUJO, A. C. S. **As Semioses do Movimento e do Tempo no Cinema**. In: XXXIV Intercom - Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2011, Recife. Anais do Congresso Brasileiro de Comunicação, 2011.

STAM, Robert. A amplificação do som. In: **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papyrus, 2003. p. 237-247.

PARTE III.

JORNALISMO, MÍDIA E SEMIOSE

10.

Seis categorias para o ciberacontecimento

RONALDO HENN

A consolidação das redes sociais digitais, entre outros desdobramentos, desencadeou nos processos jornalísticos uma série de transformações importantes. A principal delas está na relação entre produção de acontecimentos e narrativas jornalísticas sobre eles, que apresenta alterações substanciais na sua própria constituição. Essas dinâmicas foram investigadas em duas pesquisas cujos resultados avançaram para a formulação de um conceito que tenta dar um formato teórico para elas¹. Trata-se do *ciberacontecimento*, que parte do princípio de que existem acontecimentos em curso na cultura contemporânea que já trazem, em suas diversas facetas, as marcas do ambiente digital.

1. São as pesquisas *Transformações do acontecimento no webjornalismo* (realizada entre 2010 e 2013) e *Produção de acontecimentos nas redes sociais: a emergência do ciberacontecimento* (realizada entre 2012 e 2014, com financiamento do CNPq).

Começo com um caso emblemático. Betty Simpson foi uma senhora estadunidense de 80 anos que luta contra um câncer no pulmão. Seu neto decidiu registrar os últimos dias da avó postando fotos no Instagram, nas quais ela aparece bem humorada, fazendo caretas e sem sinais aparentes de sofrimento. A iniciativa transformou-se em hit na internet e a conta criada para Betty registrava, em abril de 2014, mais de 300 mil seguidores. O apelo mimético das imagens desdobrou-se por várias plataformas da rede com direito a vídeo no YouTube que, em uma semana, já chegava à casa dos 25 mil acessos. O alvoroço não demora a instigar os portais de notícia que, na sua maioria, em um primeiro momento enquadraram o caso no quesito curiosidade ou coisas bizarras, como nas matérias “Vovó descolada! Conheça Betty Simpson, a velhinha que bomba nas redes com as selfies”² ou “Velhinha do selfie vira celebridade nas redes sociais”³.

Mais do que uma curiosidade, tem-se aqui um processo singular do que se está conceituando como ciberacontecimentos (HENN, 2014). No começo, Betty não sabia que o neto estava compartilhando suas fotos. Sua intenção era a de passar uma imagem positiva, de alguém que estivesse feliz com a vida, mesmo que em etapa final. Diante do burburinho, a avó declarou-se amplamente satisfeita dizendo que o neto a ama muito e que não quer perdê-la. A situação que o caso desenha é absolutamente do âmbito privado: uma família às voltas com a avó portadora de um câncer terminal. No momento em que esse périplo é compartilhado, o que

2. Disponível em <http://entretenimento.r7.com/hoje-em-dia/fotos/vovo-descolada-conheca-betty-simpson-a-velhinha-que-bomba-nas-redes-com-as-selfies-20140417.html>. Acesso em 24/04/2014

3. Disponível em <http://ego.globo.com/famosos/noticia/2014/03/velhinha-do-selfie-vira-celebridade-nas-redes-sociais.html>. Acesso em 24/04/2014

é privado ganha dimensão pública, mas não só isso. Aquilo que é vivido no privado tem grande potencial de afetação: de fazer parte da experiência do outro (QUÉRÉ, 2015)⁴. E, na medida em que isso é composto dentro do registro de certo humor, com poder de gerar estranhamento redentor, o alcance dessa experiência amplia-se. A proximidade de um dos mais singulares acontecimentos, a morte (MORIN, 1975), compartilhada publicamente em redes digitais numa explosão de selfies (foram mais de 50 publicações entre janeiro e abril de 2014), coroou a experiência como um acontecimento jornalístico desencadeador de várias agendas: um legítimo ciberacontecimentos (HENN, 2012).

O conceito que as pesquisas citadas desenvolveram não está fechado. Muito pelo contrário. As dinâmicas dos processos culturais e comunicacionais contemporâneos produzem situações diferenciadas, com capacidade de alterar formatos que se estabelecem em velocidade intensa. Betty Simpson protagoniza uma modalidade de ciberacontecimentos considerada exemplar no sentido de concentrar, em um só tempo, uma dimensão radicalmente privada como experiência pública (e é, da mesma forma, uma experiência radical dos próprios conceitos de acontecimento, sintetizados nos termos *singularidade*

4. Segundo Quéré (2005), o acontecimento, além de produzir uma descontinuidade e estabelecer-se como fenômeno de ordem hermenêutica que provoca sentidos a partir da sua constituição, ele também se forma, como tal, no campo da experiência. Para Babo Lança (2005), “não é o contexto ou a textura causal que a ele se liga que esclarecem o acontecimento, mas é o próprio acontecimento que revela uma situação, desvenda possibilidades e eventualidades, produz efeitos e significações mediante as consequências que lhe advêm. A partir desta mudança de perspectiva, Quéré transita do ‘acontecer’ ao ‘acontecer a’ e coloca o sentido do acontecimento na experiência, logo na recepção deste por parte *daquele a quem o que acontece acontece*”.

e *afetação* – HENN, 2010)⁵, mas outros modos foram se configurando ao longo desses processos de investigação.

Do conjunto de casos investigados nas pesquisas, pode-se inferir, provisoriamente, a emergência de seis categorias de cibercontecimentos que, não são exaustivas pelas razões anteriormente postas. Elas foram construídas a partir de experiências metodológicas desenvolvidas nas duas pesquisas citadas no âmbito do Laboratório de Investigação do Cibercontecimento, cadastrado no CNPq e lotado na Unisinos/RS. Esses procedimentos metodológicos possuem como inspiração teórica o conceito de semiose proposto por C. S. Peirce (2002)⁶. Entende-se que os processos jornalísticos são materializações de semioses, cujos fluxos, na sua fase industrial, pautavam-se por certa linearidade na transformação do objeto semiótico (acontecimento) em signo (narrativa jornalística), com produção de interpretantes (repercussão,

-
5. Há um traço compartilhado entre perspectivas teóricas distintas que tratam do acontecimento e que passa por noções de singularidade. Em Deleuze (1998) o acontecimento é uma singularidade que se dá na ordem da superfície, mas que produz movimentos que se encaminham para o que ele chama de estado das coisas. Para Foucault (1972) o acontecimento é a irrupção de uma singularidade aguda que deve ser entendida no lugar e no momento da sua produção (CAR-DOSO, 1995), aspecto que lhe confere uma dimensão de atualidade plena: o começo de um processo de sentido. No projeto sistêmico de Edgar Morin (1986), o acontecimento estaria no plano mais forte da ideia de nascimento, compreendido como ruptura e catástrofe, em torno do qual desencadeiam-se processos auto-organizacionais. Já na proposta hermenêutica de Louis Quéré (2005), o acontecimento também é singularidade e ruptura e, a partir dele, os sentidos são constituídos, mas desde que capturados no campo da experiência.
 6. A semiose compreende a própria ação do signo na relação triádica entre signo, objeto e interpretante. O signo, ao mesmo tempo em que representa um objeto, gera a própria interpretação dele em outro signo, o interpretante, num processo potencialmente infinito (PEIRCE, 2002).

afetação, agendamento). Essa lógica vem sendo reiteradamente abalada pelos processos de comunicação online e ganha texturas instigantes com a consolidação das redes sociais na internet. Nessa perspectiva, há dois caminhos metodológicos delineados: o mapeamento dos processos constitutivos destes signos e de suas respectivas semioses na intensa transformação acontecimento/signo/interpretante/signo que se dá no ambiente das redes digitais – isso aponta para a criação de ferramentas metodológicas que permitam a percepção dos meandros do processo e suas articulações lógicas; e a compreensão da estatura sígnica do ambiente, suas respectivas relações com as categorias fenomenológicas da semiótica e os prováveis processos de sentido que possam configurar.

Nesse caso específico, procuramos o adensamento dessa articulação metodológica para fundamentação mais sólida na constituição de categorias analíticas. Provisoriamente, designa-se esse método como análise de construção de sentidos em redes digitais, baseado na observação, mapeamento e coleta dados em sites de redes sociais com o objetivo de analisar a articulação de sentidos dos ciberacontecimentos.

E desta forma chegamos às categorias que foram assim designadas: *mobilizações globais*, *protestos virtuais*, *exercícios de cidadania*, *afirmações culturais*, *entretenimentos e subjetividades*. Cada categoria possui especificidades marcantes, tanto do ponto de vista da sua constituição, como das narrativas que geram, mas todas contaminam-se entre si.

Os acontecimentos compreendidos como pertencentes às *mobilizações globais* ganharam, num primeiro momento, maior relevância por funcionarem como *leitmotivs* das pesquisas: foram os que primeiro geraram instigação para essas questões aqui. Compreendidos como ciberacontecimentos, movimentos como o Ocuppay Walt Street, Indignados e as Jornadas de Junho, no Brasil, dotam o conceito de uma faceta política contundente irrigando aquilo que se entende como uma cri-

se sistêmica tanto no jornalismo como na democracia representativa (CASTELLS, 2012; HENN, 2014b; OLIVEIRA e HENN, 2014a, OLIVEIRA e HENN, 2014b; e OLIVEIRA e HENN, 2014c). Organização e narrativas sobre si mesmas processadas em redes digitais deflagram outras horizontalidades midiáticas com forte potencial desestabilizador.

As conectividades e compartilhamentos em dimensões ao mesmo tempo instantâneas e globais proporcionadas pelas redes da internet introduzem formas de organização muito singulares, algumas já amplamente reiteradas, como horizontalidade, ausência de lideranças tradicionais, pulverização de demandas e conectividades convergentes. Há uma velocidade no processo e uma dinâmica potencialmente intensa de adesão que fazem toda a diferença em comparação às mobilizações desencadeadas pelos formatos de movimentos sociais típicos do século XX. Há duas camadas que se interpõem nesse processo. Na primeira, o jornalismo perde a primazia da narrativa do mundo cotidiano na medida em que os acontecimentos desenrolam-se em plataformas que já têm naturezas narrativas e midiáticas. Na segunda, os sentidos ofertados pelo jornalismo são rapidamente confrontados com outras possibilidades de enquadramento com manifestações múltiplas de usuários das redes que abarcam fontes, usuários, especialistas, leigos, enfim, um universo complexo de atores que se interconectam (HEINRICH, 2011 e RUSSEL, 2011)⁷. Nos interstícios dessas camadas, surgem novas

7. Essa ideia aproxima-se do conceito de *spredeble media*, proposto por Jenkins, Green e Ford (2013). Ele articular-se em uma distinção entre distribuição, que está no topo dos processos de mídia, com a circulação, que possui caráter essencialmente híbrido e não linear. O conteúdo literalmente espalha-se numa série de transações entre agentes de diferentes quilates. É uma mídia que *viaja* entre plataformas midiáticas, com o tônus do compartilhamento (ZAGO, 2014).

formas daquilo que se chamava antigamente de jornalismo alternativo ou independente, em que outras modalidades de narrar são experimentadas (HENN, 2014b).

Os *protestos virtuais* são vizinhos muito próximos das *mobilizações globais* e, às vezes, dividem o mesmo espaço. O que diferencia é o fator off-line: as mobilizações precisam da coreografia da praça pública (RESENDE, 2013). Elas desencadeiam uma organicidade comunicativa em uma espécie de convergência plena: todos os espaços de comunicação são acionados e conversam entre si. As hashtags migram das redes digitais para as ruas e retornam redimensionadas em processos praticamente simultâneos. Os virtuais não extrapolam as redes e concentram nelas sua força contestadora. Tendem a gerar narrativas aparentemente mais focadas, mas com probabilidade de incorporarem ruídos, como foram detectados no caso do #EuNãoMereçoSerEstuprada⁸.

Muito próximo também estão os designados como *exercícios de cidadania*. Nessa modalidade de ciberacontecimento, entretanto, há dissonâncias internas importantes derivadas de

8. No dia 27 de março de 2014, os portais de notícias do Brasil traziam em destaque o resultado de uma pesquisa realizada pelo IPEA (Instituto de Pesquisa Econômico Aplicada). Ela apontava que a maioria da população brasileira (65 por cento) concordava com a frase “mulheres que usam roupas que mostram o corpo merecem ser atacadas”. Uma semana depois, o instituto revelou que errou na divulgação dos dados e que esse índice, na verdade, ficava na casa dos 23 por cento. Mas enquanto prevalecia a primeira informação, o assunto fervilhou pelas redes sociais provocando perplexidade e indignação. A mais proeminente partiu da jornalista Nana Queirós, de Brasília, que criou a hashtag #EuNãoMereçoSerEstuprada e um protesto virtual no Facebook que contou com a adesão de mais de 50 mil mulheres. Em torno do dia 10 de abril de 2014, os posts vinculados à campanha perdem espaço e os de sentidos envezados tomam conta do eixo narrativo (Disponível em: <https://www.facebook.com/pages/Eu-n%C3%A3o-mere%C3%A7o-ser-estuprada/262686010579662?fref=ts>)

entendimentos distintos de cidadania. Os casos dos protestos contra a homofobia, que, inicialmente podem ser compreendidos como mobilizações globais ou protestos virtuais, configuram-se como cidadania porque no seu horizonte está uma questão pública de pertencimento. O exercício da cidadania, a partir de Cortina (2005), pressupõe direitos e obrigações que são compreendidos na medida em que os segmentos sociais sintam-se pertencentes à dimensão comunitária. A luta por direitos civis implica num direito público a pertencer. Entende-se que a pujança dessa prerrogativa, em termos de categorias específicas, sobrepõe-se nesses episódios.

Um caso problemático de ciberacontecimentos classificado na categoria de *cidadania* foi protagonizado pela adolescente Isadora Faber em agosto de 2012, na época com 13 anos, estudante de uma escola pública de Florianópolis, capital de Santa Catarina, estado localizado no Sul do Brasil. Ela criou uma página no Facebook chamada *Diário de Classe*, em que postava fotos, vídeos e comentários sobre algumas das precariedades da sua escola. A página rapidamente ganha adesão: mais de 30 mil aprovações em menos de um mês. O sucesso provoca um clima de tensão na escola, com reações de adversidade da direção, professores e colegas. A intensa repercussão fez o acontecimento, até então circunscrito às narrativas emergentes das redes digitais, migrar para os espaços jornalísticos. O *Estado de São Paulo* deu a largada com matéria publicada no dia 28 com o título “Aluna vira alvo ao expor escola em redes sociais”. A linha de apoio, a edição complementa: “Isadora, de 13 anos, revela falta de estrutura e atrai apoio de internautas e críticas de professores”⁹. O enquadramento estabelecido pelo *O Estado de São Paulo* vai se

9. Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,aluna-vira-alvo-ao-expor-escola-em-rede-social,922454,0.htm>. Acesso em 13/04/2014

replicar ao longo da extensa cobertura que o acontecimento passa a receber: uma menina talhada como modelo de gesto cidadão na fronteira do heroísmo na medida em que passa a enfrentar, com firmeza, a hostilidade de pessoas da comunidade que não compreendem as novas dinâmicas da sociedade e prefeririam a acomodação.

Esse enquadramento hegemônico passa a priorizar apenas dois dos campos problemáticos que o acontecimento suscita: a possibilidade de um novo canal de reivindicação dos serviços públicos associada às consequências implicadas (no caso em tela, as ameaças que adolescente passou a sofrer) e os problemas do ensino público de uma maneira geral. Mas tudo isso pelo filtro construído pela figura de uma garota destemida, corajosa, que supera adversidades com o objetivo nobre de contribuir para melhorar as condições de ensino do país.

Outras questões são desprezadas pela força desse enquadramento: os limites do uso de um espaço que é de natureza pública na exposição de pessoas no exercício de suas atividades profissionais, que contém uma dimensão privada; a tessitura dos conflitos que emergem a partir de outras possibilidades de publicização de dilemas ao mesmo tempo públicos e privados; e o próprio sentido de cidadania, de apropriações via de regra rasas pelos meios de comunicação. O que se tem é um ciberacontecimento nessa categoria, mas marcado por enviesamentos: a cidadania configurada aqui é a que o sistema midiático brasileiro desenhou. Uma ação individual, exemplar, suplanta as demandas que são essencialmente coletivas. A tendência da mídia hegemônica é a de criminalizar os movimentos sociais e valorizar gestos dessa ordem.

Entre os casos classificados na categoria de *afirmações culturais*, destaca-se o dos *rolesinhos*, modo como foram designadas as novas formas de sociabilidade promovidas por jovens da periferia de São Paulo ao longo do ano de 2013. Através do Facebook, passaram a promover encontros em Shoppings

Centers com adesão expressiva. No dia 8 de dezembro de 2013, no Shopping Metro Itaquera, Zona Leste da cidade, esse formato de lazer ganhou notoriedade: cerca de seis mil adolescentes espalharam-se pelo local; a polícia foi acionada sob a alegação de que ocorriam tumultos e furtos; os lojistas, temerosos de que houvesse saques, fecharam os estabelecimentos e o centro comercial encerrou o expediente uma hora mais cedo. Na rede social, de um lado, clientes tradicionais queixavam-se de arrastões¹⁰; de outro, participantes do encontro reclamavam de discriminação. Os incidentes chegam aos portais de notícias já vinculados a uma designação específica: rolezinho¹¹.

A repercussão desse caso gerou uma onda de “rolezinhos”, não só concentrados em São Paulo, mas espalhados por outras grandes cidades brasileiras: uma estrutura mimética instala-se e replica-se. Os memes (DAWKINS, 2010; BLACMORE, 2010) não estão inscritos apenas naquilo que se entende como textos, mas, também, nos movimentos: eles proliferam-se em processualidade; comportam-se como processos de semioses, os signos em ação (PEIRCE, 2002). Os promotores geram um evento no Facebook com a data e o local estabelecido para o encontro. Através de intenso compartilhamento, a promoção rapidamente propaga-se e, na medida em que cresceu o interesse midiático pelo fenômeno, transformam-se em pauta imediata.

O campo problemático que esse ciberacontecimento instala traz ecos de cisões sociais profundas na sociedade brasi-

10. Apropriação de uma expressão que designa atividade pesqueira para caracterizar uma forma de furtos em massa, que se originou nas praias do Rio de Janeiro, praticados por uma grande quantidade de pessoas.

11. Diminutivo de rolê ou role que, em linguagem formal brasileira, significa dar uma volta ou passeio.

leira. A ocupação de um espaço privado de caráter público, como os centros comerciais, problematiza a natureza desses locais e sua destinação: lugares preferenciais para uma classe média branca com poder de consumo. Ou seja, espaços que redimensionam a manutenção de privilégios elitistas históricos marcados por uma discursividade carregada de preconceitos igualmente históricos. A partir dessa descrição, a categoria poderia chamar-se *mobilizações culturais*. Porém, a ideia de afirmação parece mais apropriada porque ela implica visibilidade pública de segmentos que são midiaticamente invisíveis ou enquadrados a partir de estereótipos que remetem-se a preconceitos sociais profundos. Essa categoria também inclui a fervilhante produção audiovisual que comunidades ausentes do sistema midiático conseguem agora compartilhar, a partir dos seus próprios enquadramentos.

Colocou-se a categoria de *entretenimentos* no plural por conta de sua vasta variedade de possibilidades. Pode-se pensar tanto nos casos de músicos que atingem o mercado tradicional por conta do sucesso que fizeram no âmbito das redes digitais, como no de celebridades ou subcelebridades que já produzem estratégias de visibilidade a partir da lógica do ciberacontecimento. O Instagram é hoje a ferramenta chave para essa processualidade, de textura fútil, mas com densidade cultural muito instigante.

É nesse território que situações absolutamente irrelevantes transformam-se em pautas jornalísticas. Kellen Hoerh (2013) investigou um caso exemplar desse porte. No começo de 2012, em João Pessoa, capital da Paraíba, no Nordeste do Brasil, um jornalista conhecido, junto com a sua família, participa de comercial que vendia empreendimento imobiliário naquela cidade. No final, ao acentuar que estavam todos os familiares ali reunidos, faz uma ressalva: “menos Luiza, que está no Canadá”. A frase transformou-se em bordão instantâneo em hashtag no twitter. Entrou rapidamente nos *trending*

topics e, no dia seguinte, era notícia nos principais telejornais do Brasil, culminando com a presença da própria Luiza recebida pelo âncora do *Jornal Hoje*, telejornal vespertino da Rede Globo de Televisão. O acontecimento, aqui, é metasemiótico: é o seu próprio processo constituído em aparente vazio de sentidos. Os entretenimentos, nesse vazio, moldam facetas da cultura contemporânea. A frase lendária atribuída a Andy Warhol, a de que no futuro, todos teriam direito a 15 minutos de fama, nunca fez tanto sentido.

Das categorias aqui propostas, aquelas situadas como *subjetividades* são, efetivamente, as que mais intrigam. Suscetibilidades, alegrias, sofrimentos, celebrações, nascimentos, mortes. Os ritos de passagem reiteram-se e reinventam-se: desde os que, em tempos anteriores, eram apenas vividos no universo particular da intimidade até os que já se engendravam publicamente, mas com visibilidade limitada. Os modos de subjetivação contemporâneos, tecidos na textura das redes digitais, são todos, potencialmente, acontecimentos públicos, e isso dinamiza a cultura, transformando-a: o jornalismo vê-se, às voltas, com narratividades que tocam delicadamente no campo do sensível, do universo qualitativo da proposta fenomenológica de Peirce (2002). O périplo de Amanda Tood (garota canadense vítima de cyberbullying, que fez um desabafo através do Youtube, suicidando-se um mês depois, HENN, 2013), os selfies da idosa com câncer terminal ou os selfies bem humorados de quem celebra a vida são casos que convocam todo um campo delicado de abordagens. E nessa seara, o exercício da alteridade impõe-se como necessidade ética imprescindível.

Sites de redes sociais

As redes sociais digitais são fundamentais na propulsão desses acontecimentos e merecem considerações específicas.

Hanno Beth (1987), juntamente com Harry Pross, ao fazer uma introdução ao que eles entendem como uma ciência da comunicação que se constituiu na Alemanha, descreve diversas escolas com destaque para a de Munique composta por autores como Hans Braun, Otto B. Roegele e Heinz Starkula. Ao exemplo de outras discussões que envolvem delimitações de uma área ou campo de conhecimento, eles postulavam a legitimação da disciplina (que chamavam, igualmente, como ciência do jornalismo), além de um método e objeto próprios de saber. Dentro dessa perspectiva, o campo de trabalho que desenhavam incluía o que eles postulavam como possível de ser a forma mais ampla de contato humano (viabilizada pelos meios de comunicação da época, os anos 1960) na qual a fala, a audição e a compreensão efetuam-se. Tal movimento implicaria influência recíproca, a troca constante de agendas e o intercâmbio de conteúdos espirituais. As práticas jornalísticas daquele período formariam o ambiente em que tais processos ganhariam materialidade e, por conta disso, postulavam que o jornalismo era a conversação contemporânea da sociedade.

O termo periodismo (*zeitung*) não só designa um meio técnico, mas, sobretudo, algo como um fenômeno primogênito da comunicação social. E, nesse sentido, ele deveria viabilizar a conversação, ou colóquio, que necessita de uma relação recíproca de interlocutores, com superação de assimetrias. Esta relação não constitui uma verdadeira comunicação enquanto não se vincule a ela a realização da forma sensível da fraternidade, já que a comunicação que não pode desdobrar-se livremente entre iguais, deixaria de ser comunicação efetiva.

Passados 50 anos dessa formulação, que contém uma dimensão lúdica e utópica de comunicação social, o jornalismo percebe-se hoje instigado por processos em que essa conversação ganha um relevo extraordinário com a disseminação dos sites de redes sociais. Através delas, as simetrias, em todos

os sentidos, estão longe de serem superadas, mas ficam expostas em processo de tensionamento que faz trepidar lógicas internalizadas no jornalismo desde o século XIX.

Raquel Recuero (2012) entende que a popularização das ferramentas que viabilizam a constituição de grupos sociais em rede igualmente intensifica os dispositivos tecnológicos que permitem conexões instantâneas, trocas de ideias, compartilhamentos e interações: constroem-se espaços conversacionais que formam efetivamente as redes sociais na internet e, conseqüentemente, reconfiguram a cultura. Na perspectiva da autora, essas conversas públicas produzem fenômenos informacionais alvissareiros, que interpretam e reconstróem a nossa cultura.

Alinhado ao pensamento de Recuero (2012), penso que a conversação contemporânea imaginada pela Escola de Munique encontra agora ambiente tecnológico e cultural propício desde que se entenda que os sites de redes sociais não se restringem ao campo específico da socialização, mas atuam em processos antes restritos a procedimentos específicos do jornalismo.

Mesmo que, no âmbito das redes sociais digitais, há espaço para aquilo que França e Almeida (2008) entendem como a experiência singular do acontecimento no âmbito do próprio indivíduo, sua natureza pública transforma-se em espaço interpretante de diversas nuances. Na condição de mediação, que o jornalismo tradicionalmente carrega, o acontecimento inevitavelmente alça à condição de uma experiência pública. Com as redes sociais, essa experiência é intensamente compartilhada, mesmo que de forma mediada: sentidos coletivamente construídos e agindo sobre o jornalismo convencional.

Essa situação confere outro patamar de experiência pública. Nos modos de recepção tradicional já havia a perspectiva da construção de um problema público ou de um campo

problemático “a ser tratado e resolvido pela ação coletiva dos atores, das instituições e/ou dos poderes públicos ou políticos” (BABO LANÇA, 2006). Através da conversação em rede esse processo aciona outras potencialidades.

O uso dos sites de redes sociais traz implicações em que dimensões privadas e públicas atravessam-se. Estudos em psicologia chegam a avaliar questões ligadas a extroversão, introversão, neuroses e psicoses (NARDAKANI e HOFMANN, 2011). As postagens de fotos pessoais, com a família, com namorados ou com os cachorrinhos, ao circularem em espaço público podem, potencialmente, ascender a outra estatura: a de acontecimentos jornalísticos.

Hille e Bakker (2013), além de perceberem na interação com o Facebook uma forma lucrativa de negócio, também entendem que o público torna-se mais ativo na produção de notícias, processo que, segundo eles, podem beneficiar jornalistas que estejam atentos a esse processo. Existe uma interação convergente na medida em que normalmente os usuários do Facebook navegam em plataformas múltiplas, muitas delas direcionadas pelas próprias ferramentas de compartilhamento. Os autores lembram que sites e blogs de notícias são lugares públicos enquanto o Facebook destina-se para amigos. Os processos de compartilhamento, entretanto, hibridizam essas dimensões e as tornam multifacetadas. No-guera Vivo (2010) já previa essa dinâmica como algo que redimensionaria os processos jornalísticos. “En suma, junto a los condicionantes estructurales y económicos, el debate sobre el papel de las emergentes redes sociales en Internet también ha llegado a las redacciones de las principais escabercas de médios” (NOGUERA VIVO, 2010).

Segundo Adriano Rodrigues (2010: p. 11), uma consequência notável da globalização “é alargar e amplificar indefinidamente o quadro da experiência e dos sentidos das atividades e dos particularismos culturais”. Ethan Zuckerman

(2013) entende que existe hoje um cosmopolitismo digital que é confrontado com estruturas sociomidiáticas ainda arcaicas que precisam se reestruturarem no sentido, inclusive, de uma alfabetização cultural. Existem barreiras para o exercício da xenofilia, em contraponto a xenofobia, que se expressam, na nossa perspectiva, tanto em estruturas de poder em rede (CASTELLS, 2009), como em discursividade tensa. Evoca-se, nesse sentido, a proliferação de uma semiodiversidade (HENN, 2013b) que, nos ambientes configurados em rede, encontra processos peculiares para se propagar.

O cibercontecimento, ao mesmo tempo em que introduz formas distintas de constituição, também inscreve-se em novas arquiteturas narrativas potencializadas pelas redes digitais. Independente das categorias aqui desenhadas, o que está em jogo são os modos como o jornalismo é instigado a lidar com eles, a torná-los visíveis. Há uma pluralidade de vozes em cena e o que, pressupostamente, favorece a possibilidade do encontro, no sentido de narrativa proposto por Fernando Resende (2009). O narrar o outro advindo do cibercontecimento, não é apenas incorporá-lo em certa medida, mas igualmente uma aceitação pública da incompletude do processo semiótico: o acontecimento nunca se deixa ver por completo, mas, quanto menos enviesadas e plurais forem as abordagens, mais complexas serão as semioses. O cibercontecimento pode ser um potente deflagrador da semiodiversidade.

Referências

- BETH, H.; PROSS, H. **Introducion a la ciência de la comunicacion**. Barcelona: Antrhpos Editorial del Hombre, 1987.
- BLACKMORE, Susan. **The Meme Machine**. Nova York: Oxford University Press, 1999.

CARDOSO, Irene. Foucault e a noção de acontecimento. In **Tempo Social**. São Paulo: USP, 7 (1-2), 1995.

CASTELLS, Manuel. **Networks of outrage and hope**. Social movements in the internet age. Malden: Polity Press, 2012.

_____. **Comunicación y poder**. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

_____. **A galáxia da Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CORTINA, Adela, **Cidadãos do mundo - para uma teoria da cidadania**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

DAWKINS, R. **O gene egoísta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DELEUZE, Giles. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Petrópolis: Lisboa, Vozes, 1972.

HEINRICH, A. **Networked journalism**. Londres: Routledge, 2011.

HENN, R., **El ciberacontecimiento: producción y semiosis**. Barcelona: Editorial UOC, 2014a.

____. Terra em transe: a crise do jornalismo e da democracia representativa In: SAID e VASCONCELOS (org), **O delírio é um desejo. Ensaios e fragmentos sobre os protestos de junho de 2013 no Brasil**. Teresina : Edufpfi, 2014, v.01, p. 39-47.

____. Apontamentos sobre o ciberacontecimento: o caso Amanda Todd. **XXII Encontro Anual da Compós**. Salvador: UFBA, 2013.

____. Os mortos vivem no twitter: outras camadas da morte como acontecimento. In MAROCCO; BERGER; HENN (orgs.). **Jornalismo e acontecimento: diante da morte**. Florianópolis: Insular, 2012. p. 111-130.

____. O acontecimento em sua dimensão semiótica. In: BENETTI, M; FONSECA, V. **Jornalismo e Acontecimento: mapeamentos críticos**. Florianópolis: Insular, 2010. p. 77-93.

HYLLE, S., y BAKKER, P., I like news. Searching for the 'Holy Grail' of social media: the use of Facebook by Dutch news media and their audiences. **European Journal Communication**. Sage. 28(6). Pp.: 663-680, 2013.

HOEHR, Kellen. **O twitter como produtor de pauta no jornalismo. Acontecimentos em rede, fluxos e apropriações jornalísticas**. Projeto de qualificação de mestrado no PPGCCOM/Unisinos. São Leopoldo, 2012.

MORIN, Edgar. **O Método I**. A natureza da natureza. Mira-Sintra: Europa-América, 1986.

____ **O paradigma perdido**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1975.

NADKARNI, A. y HOFFMANN, S. C. Why de people use Facebook?. In.: **Personality and Individual Differences**. 52, Pp.: 243-249, 2012.

NOGUERA VIVO, José Manuel. Redes sociales como paradigma periodístico. Medios españoles en Facebook. **Ucam – Repositório Digital**, 2010. Disponível em <http://re>

positorio.ucam.edu/jspui/handle/10952/407. Acesso em 15/12/2014.

OLIVEIRA, Felipe; e HENN, Ronaldo. Journalism, social networks and global occupation movements: a systemic crisis in the contemporary semiosphere. *Brazilian Journalism Research (Online)*. , v.10, p.40 - 57, 2014a.

___ Movimentos em rede e ocupação do espaço público: limites e possibilidades ante a crise do jornalismo. **Contemporanea** (UFBA. Online). , v.12, p.39 - , 2014b.

___ Jornalismo e movimentos em rede: a emergência de uma crise sistêmica. **GT Estudos do Jornalismo do XXIII Encontro Anual da Compos**. Belém: UFPA, 2014c.

PEIRCE, Charles Sanders. **The collected papers of Charles Sanders Peirce**. Past Masters, CD-ROM. EUA, IntelLex Corporation, 2002.

QUÉRÉ, Louis. A dupla vida do acontecimento: por um realismo pragmatista. In FRANÇA, Vera; OLIVEIRA, Luciana. **Acontecimento: reverberações**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

___ Entre facto e sentido: a dualidade do acontecimento. **Trajectos – Revista de Comunicação, Cultura e Educação**. Lisboa, n° 6, 2005, p. 59-76.

RECUERO, Raquel. **A conversação em rede**. Comunicação mediada pelo computador e redes sociais na internet. Porto Alegre: Sulina, 2012.

RESENDE, Fernando. ___ (Est)ética da praça: rua, mídia e partilha. In **(in)Texto**. N. 28, UFRGS, Porto Alegre, 2013.

___ O jornalismo e suas narrativas: as brechas do discurso e as possibilidades de encontro com o outro. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 18. 2009. Pp. 31-43.

___ **O olhar às avessas:** a lógica do texto jornalístico. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 2002.

RODRIGUES, Adriano. Para uma genealogia do discurso da globalização da experiência. **BOCC, Biblioteca Online de Ciências da Comunicação.** Lisboa, 2000.

RUSSELL, A. **networked, a contemporary history of news in transition.** Cambridge: Polity Press, 2011.

ZAGO, Gabriela. **Recirculação jornalística no twitter:** filtro e comentário de notícias por interagentes como uma forma de potencialização da circulação. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: PPGCOM UFRGS, 2011. Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/28921> Acesso em 12/08/2014.

11.

A importância da reportagem no jornalismo cultural

GILMAR ADOLFO HERMES

Neste artigo será desenvolvida uma das primeiras análises de uma pesquisa sobre a cobertura da editoria de Artes Visuais, da revista *Bravo!*, nas suas últimas edições, enquanto publicada pela Editora Abril, de janeiro de 2012 a agosto de 2013¹. Com o objetivo de entender as práticas e lógicas produtivas do jornalismo cultural, este estudo problematiza como os textos dessa área editorial buscam tornar as expressões artísticas mais acessíveis ao público em geral e como são produzidas ações sógnicas nesta direção. Na análise de uma reportagem da revista *Bravo!*, ressalta-se algumas características da reportagem na área cultural e possíveis problematizações.

1. Este trabalho está vinculado ao Grupo de Pesquisa Estudos de Jornalismo Cultural, na linha de pesquisa Estudos Semióticos sobre Jornalismo Cultural.

Utiliza-se como metodologia de análise a semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914), associada a conceitos práticos e teóricos do jornalismo. Depois de uma primeira contextualização da noção de “jornalismo cultural”, com base no livro de Daniel Piza (2003), este texto analisa a reportagem “Cessar-Fogo” (KATO, 2012). A matéria em questão trata da trajetória da artista Mônica Nador e do coletivo Jardim Miriam Arte Clube (Jamac), tendo em vista a realização de uma mostra na galeria Luciana Brito, em São Paulo.

Referências sobre o Jornalismo Cultural

No livro *Jornalismo Cultural*, o autor Daniel Piza (2003) apresenta um amplo apanhado de referências. Compreende o jornalismo cultural sobretudo como um jornalismo opinativo, que produz textos críticos de forma a orientar os leitores sobre a produção cultural, embora também chame atenção para a importância do trabalho de reportagem nesta área, o que consiste basicamente em uma notícia com maior aprofundamento.

É significativo que ao tratar do seu trabalho junto ao jornal *Gazeta Mercantil*, de 1995 a 2000, quando editou o caderno *Fim de Semana*, no lugar dos textos de crítica, Daniel Piza destaque justamente uma de suas reportagens. A matéria é sobre “um livro que estava sendo feito com as pinturas rupestres do Parque Nacional da Serra da Capivara, no sul do Piauí” (PIZA, 2003, p.102.) Para a realização da reportagem, acompanhado de um fotógrafo, ele permaneceu quatro dias no Piauí, onde entrevistou a antropóloga Niede Guidon e conheceu pinturas rupestres datadas em 18 mil anos atrás. É o único texto de sua própria autoria citado e transcrito neste livro, destacando assim a importância da reportagem, apesar de que ele defina o jornalismo cultural

na maior parte das vezes como crítica, que enquadra-se no gênero jornalístico opinativo.

Para o autor, o sucesso do caderno *Fim de Semana* desmontou “a tese daqueles que diziam que os executivos brasileiros (leitores da *Gazeta Mercantil*) não se interessam por artes, livros e debates...” (PIZA, 2003, p. 114) E o lançamento da revista *Bravo!*, em 1997, seria outra “derrubada de tabu”. Participando ativamente como crítico de arte e “editor-contribuinte”, ele comenta a concepção que predominou enquanto a publicação foi editada pela Editora D’Ávila, pois, a partir de 2004, migrou para a Editora Abril:

A Bravo! também é uma publicação que quer comunicar o prazer da cultura, não só, em seu caso, pela qualidade dos textos (de autores como Sergio Augusto, Hugo Estenssoro, Sergio Augusto de Andrade, Michel Laub, Almir de Freitas e José Onofre), mas também pela produção visual. Demorou algum tempo até se abrir para áreas como televisão (especialmente forte na cultura brasileira), continua não reesenhando livros de não-ficção (ignorou, por exemplo, os de Elio Gaspari sobre o regime militar) e ainda exagera no excesso de aplausos (há raras críticas negativas na revista), mas é sem dúvida, no momento, a publicação mais bem-feita sobre cultura no Brasil. (PIZA, 2003, p.115)

Nesse parágrafo transparecem os múltiplos interesses do autor e seu ponto de vista sobre a revista que é tomada como objeto de estudo desta pesquisa, embora, neste caso, considerando as últimas edições do período de publicação pela Editora Abril. Nota-se a ênfase que ele dá aos autores dos textos – alguns ligados à literatura –, o que evidencia, ao longo de suas observações, uma proximidade, nas suas concepções, entre “jornalismo cultural” e “jornalismo literário”.

Ao longo de seu livro, Piza (2003) registra vários sinais (ocorrências), que contribuem para definir o legissigno (definição geral) do “jornalismo cultural”. Toma como referência para o surgimento do jornalismo cultural a revista *The Spectator*, publicada de 1711 a 1712, na Inglaterra, na época de emergência do jornalismo em geral. Editada por Joseph Addison, *The Spectator* era voltada ao mesmo tempo para as ideias do “homem moderno” e a divulgação da filosofia, estando aí já uma concepção de jornalismo cultural próxima do que a revista *Cult*, da editora Bregantini, pratica hoje no Brasil.

A seguir Daniel Piza (2003) lista e referencia uma lista de críticos que marcaram a história da cultura ocidental, sendo eles, além de atuantes na área de crítica cultural, os próprios objetos de interesse do jornalismo cultural. São citados Samuel Johnson (1709-1784), “o primeiro crítico cultural” (PIZA, 2003, p.13); John Ruskin (1819-1900), Marcel Proust (1871-1922), Saint-Beuve (1804-1869), Denis Diderot (1713-1784), Charles Baudelaire (1821-1867), G. E. Lessing (1729-1781), Heinrich Heine (1797-1856), Edgar Allan Poe (1809-1849) e Henry James (1843-1916).

No século XX, conforme Piza (2003), os críticos já não partem da área da literatura, como ocorreu com parte dos nomes já citados, mas se formam dentro das redações jornalísticas. É o caso de H. L. Mencken (1880-1956), influenciado pela filosofia de Nietzsche. Ao lado do crítico de teatro George Jean Nathan (1882-1958), fez o jornalismo cultural ganhar popularidade nos Estados Unidos, nas revistas *Smart Set* e *American Mercury*.

Outro nome destacado pelo autor é o de Edmund Wilson (1895-1972), que trabalhou nas revistas *Vanity Fair*, *The New Republic* e *The New Yorker*, esta última que é apresentada como “capítulo obrigatório em qualquer história do jornalismo cultural” (PIZA, 2003, p.23). A *The New Yorker*, no entanto, cumpriu com o papel de revelar grandes escritores e

impulsionar o jornalismo literário, tendo como articulistas E. B. White (1899-1985) e A. J. Liebling (1904-1963), tratados até hoje como dois dos mais importantes jornalistas da história americana.

Como tende a ocorrer com a definição dos gêneros jornalísticos, aqui são colocadas em tensão as concepções de “jornalismo cultural” e “jornalismo literário”, sobretudo por que parte dos autores citados está ligada à área de literatura. Este é um aspecto questionável a ser levado em conta sobre a abordagem de Daniel Piza.

O autor identifica como o principal suplemento de livros dos Estados Unidos, dos anos 1960 até a edição do seu livro, a *New York Review of Books*. Ao enfatizar o papel de autores vinculados ao jornalismo literário, na revista *Esquire*, Piza (2003) mais uma vez transita pelas fronteiras entre o que pode ser compreendido como “jornalismo literário” e “jornalismo cultural”. Ali são destacados os nomes de Aldous Huxley (1937-1963), Scott Fitzgerald (1896-1940), Norman Mailer (1923-2007), Gay Talese (nascido em 1932) e Truman Capote (1924-1984).

Daniel Piza observa que, nos anos 1980, houve uma expansão do jornalismo cultural para a área editorial dos livros, com a publicação de biografias por exemplo. Ao mesmo tempo, já há em todo lugar uma noção de “crise” vigente, com o predomínio da indústria do entretenimento.

De fato, nomes como Robert Hughes hoje são mais escassos; revistas culturais ou intelectuais já não têm a mesma influência que tinham antes; críticos parecem definir cada vez menos o sucesso ou fracasso de uma obra ou evento; há na grande imprensa um forte domínio de assuntos como celebridades e um rebaixamento geral dos critérios de avaliação dos produtos. O jornalista cultural anda se sentindo pequeno demais diante do gigantismo dos empreendimentos e dos ‘fenômenos’ de audiência. (PIZA, 2003, p.31)

Daniel Piza observa que as críticas em jornais brasileiros começam a aparecer nos anos 1940, tendo como grande época os anos 1960. Um jornal que recebe uma certa ênfase nesta reconstituição é o *Correio da Manhã*, no qual escrevem críticos como Álvaro Lins (1912-1970), na área literária, e Otto Maria Carpeaux (1900-1978), nas áreas literária e de música.

Nos anos 1950, o *Correio da Manhã* criou o *Quarto Caderno*, que circulava aos domingos. Ali destacaram-se na crítica de cinema, Moniz Vianna (1924-2009) e José Lino Grunewald (1931-2000), sem falar de Paulo Francis, que será um dos profissionais mais destacados entre os jornalistas vinculados ao jornalismo cultural. Conforme Piza (2003), Francis editou o *Quarto Caderno* em seu auge, entre os anos 1967 e 1968.

O *Caderno B*, do *Jornal do Brasil*, em 1956 representa o início do jornalismo cultural moderno no País. Ali escrevem a crítica teatral Bárbara Heliodora (1923-2015) e o crítico de artes visuais Ferreira Gullar (nascido em 1930). No início dos anos 1960, começa a ser editado o *Suplemento Literário do Estado de S. Paulo*, dirigido por Décio Almeida Prado (1917-2000). Reuniu intelectuais como Antonio Candido, na literatura; Paulo Emilio Salles Gomes (1916-1977), na área de cinema; Lourival Gomes Machado (1917-1967), nas artes visuais; e Sábato Magaldi, escrevendo sobre teatro. Piza (2003) observa que esta publicação passou a ser um modelo para os cadernos na área de literatura.

Um capítulo à parte na história do jornalismo brasileiro como um todo, e no jornalismo cultural especificamente é a obra do jornalista Paulo Francis (1930-1997). Daniel Piza registra que ele começou a carreira como crítico de teatro no *Diário Carioca* em 1957. Foi o expoente do *Correio da Manhã* entre 1964 e 1967. Escreveu na revista *Senhor* de 1959 a 1962, e no jornal *Pasquim*, em 1969. Em 1970, escreveu na revista *Opinião*, que, de acordo com Piza (2003), era uma publicação semanal nos moldes do *New York Review of*

Books, até hoje uma das publicações mais respeitadas na área de literatura.

O autor registra que Francis mudou-se para Nova Iorque em 1971, época da ditadura militar no Brasil. Passou a ser correspondente do jornal *Folha de São Paulo* a partir de 1977; da TV Globo, em 1985; e dos jornais *O Estado de S. Paulo* e *O Globo* a partir de 1990. No ponto de vista de Daniel Piza, o colunista chegou ao auge do “que tinha de melhor: o comentário cultural” (PIZA, 2003, p. 39), ou seja, a “opinião sobre livros, filmes e peças”.

Na década de 1980, Piza (2003) destaca que os jornais *Folha de São Paulo* e *O Estado de S. Paulo* criaram seus cadernos culturais diários, a *Ilustrada* e o *Caderno 2*, respectivamente. Em ambos cadernos, Paulo Francis teve a sua coluna assinada nas contracapas.

Daniel Piza enfatiza o sentido polêmico que a *Ilustrada* criou com jornalistas que atuaram como repórteres e críticos ao mesmo tempo, ressaltando assim a união entre a reportagem e a crítica. Destacaram-se nomes como Pepe Escobar, Matinas Suzuki Jr. , Antônio Gonçalves Filho, Luís Antônio Giron, Bernardo Carvalho e Nelson Ascher. No auge do *Caderno 2*, revelou-se a geração de Wagner Carelli, Zuza Homem de Mello e Enio Squeff . Na crítica de cinema, destacou-se José Onofre. Ganhou destaque Ruy Castro, que a partir de 1989 começou a publicar livros hoje emblemáticos, como *Chega de Saudade* (1990), sobre a Bossa Nova, e *O Anjo Pornográfico* (1992), contando a vida do jornalista e dramaturgo Nelson Rodrigues.

Nos anos 1990, Daniel Piza nota que os cadernos culturais dão espaço cada vez maior para outros assuntos que não fazem parte das sete artes, a exemplo da moda, gastronomia e design (PIZA, 2003, p.41).

Pensando-se em cultura, não há como desconsiderar a emergência da televisão a partir dos anos 1950; e a funda-

ção da Rede Globo em 1968. Com a passar das décadas essa empresa foi ganhando cada vez mais proeminência, intervindo de diversas formas na produção cultural, a começar pelo poder crescente de sua teledramaturgia, causando influências nas áreas de teatro, música, cinema, literatura, etc.

Daniel Piza articula o desenvolvimento do jornalismo cultural com esse novo momento vivido:

As revistas culturais se multiplicaram a partir dos anos 20 e as seções culturais da grande imprensa diária ou semanal se tornaram obrigatórias a partir dos anos 50; pode-se dizer, portanto, que acompanharam os momentos-chave da ampliação da tal “indústria-cultural”, numa escala que hoje converteu o setor de entretenimento num dos mais ativos e ainda promissores da economia global. (PIZA, 2003, p.43-44)

Na opinião do autor, “a imprensa cultural tem o dever do senso crítico” (PIZA, 2003, p.45). Ele compreende, no entanto, que ocorre o equívoco de associar a cultura a algo inalcançável. Observa que é como se produzisse uma espécie de desistência para o público, que pensa que nunca chegará lá ao ler as abordagens. (PIZA, 2003, p. 46). Dessa forma, a responsabilidade do jornalista cultural é o compromisso com a melhoria do repertório, mas com textos em uma linguagem acessível.

Piza contesta a noção de jornalismo cultural como serviço, que estaria presa ao agendamento determinado pelos produtores culturais. Este, segundo o autor, seria um dos três males que afligem esta área editorial, que levaria ao domínio dos grandes nomes bem-sucedidos, ou seja, os artistas que atuam nas grandes redes de televisão, os filmes das grandes distribuidoras, os best-sellers literários, o show business e os artistas atuantes no eixo Rio-São Paulo. O segundo seria o espaço restrito que impede um aprofundamento. E o terceiro

a marginalização da crítica, que certamente é o que o autor mais preza no jornalismo cultural.

[Com] poucas linhas e pouco destaque visual, mais e mais baseada no achismo, no palpite, no comentário mal fundamentado mesmo quando há espaço para fundamentá-lo, há uma nostalgia, endossada pelas reedições de livros e coletâneas, dos grandes críticos do passado, de sua credibilidade autoral. (PIZA, 2003, p.63)

Dessa forma percebe-se a contribuição de Piza (2003) para a compreensão do jornalismo cultural. Na sua abordagem, estabelece-se muita proximidade com o jornalismo literário. Isso ocorre por que o jornalismo cultural lida com outras formas de expressão, as artes. E, entre elas, o vínculo mais estreito do jornalismo é com a literatura. Foram estabelecidos diálogos, por exemplo, no século XIX, com a publicação de obras literárias na forma de folhetim nos jornais e, depois, na segunda metade do século XX, com o surgimento do Novo Jornalismo, em que há uma nova confluência entre jornalismo e literatura.

Ao final do livro, Piza (2003) lança mais uma perspectiva diante do jornalismo cultural chamando atenção para a necessidade de que os jornalistas da área estejam informados sobre os mais diversos assuntos. E aí estabelece uma síntese da abrangência do jornalismo cultural:

[Abrir-se] para outros assuntos não significa abandonar sua razão de ser, que é a avaliação dos produtos e eventos culturais, de suas personalidades e tendências, nas formas da crítica, da entrevista, da reportagem e da coluna, em suas mais diversas camadas de tratamento, em seus mais diversos suportes (jornal, revista, Internet, rádio, TV, livro). (PIZA, 2003, p.119)

A concepção do jornalismo cultural como texto opinativo crítico pode ser relativizada na medida em que se contesta justamente a falta de profundidade que o autor identifica no jornalismo cultural de “agenda”. E também contemplando a necessidade de tornar a “cultura” mais acessível. Na verdade, a importância dada à opinião pode dar lugar às reportagens, que podem ser muito mais valorizadas como o contexto editorial que deve ser privilegiado para a divulgação das artes, ainda mais em revistas, caracterizadas pelos textos interpretativos. Esta foi a proposta da revista *Bravo!* quando criada originalmente. Na edição de aniversário de 15 anos da revista, em outubro de 2012, o editor-sênior Armando Antenore (2012) registra a proposta editorial original:

Quando nasceu, *Bravo!* pertencia à Editora D’Avila, hoje extinta. Só migrou para a Abril sete anos depois. Nas 21 linhas da carta que apresentava a edição número um, o publisher Luis Felipe D’Avila explicou por que resolveu lançá-la: “*Bravo!* vai aproximar o cidadão da cultura. Cultura não é patrimônio de guetos intelectuais, nem o refinamento supérfluo das elites. A cultura transcende barreiras geográficas, políticas, sociais e econômicas”. Desde então, a revista sofreu diversas alterações. Manteve, porém, os princípios anunciados por Luiz Felipe. (ANTENORE, 2012, p.10).

Este ponto de vista do editor será como um paradigma crítico da análise das edições da editoria de Artes Visuais da revista *Bravo!*, observando-se sua produção editorial como uma tentativa de aproximação com um público mais amplo. A metodologia da análise fará usos de conceitos semióticos peircianos.

Análise semiótica de reportagem cultural

O nome da revista *Bravo!* na capa vem com a identificação de suas principais editorias: Música, Cinema, Literatura, Artes Visuais, Teatro e Dança. Como vemos, o assunto “televisão” – apontado por Piza (2003) nos primeiros anos da revista – foi excluído em 2012. O principal signo da revista, em sua versão produzida pela Editora Abril, que é o seu próprio nome na forma de logotipo, já indica que a revista se trata de um outro sinsigno, um signo, que em relação a si mesmo, corresponde a uma ocorrência existencial.

O **signo** para Peirce (2000) tem três aspectos, pois é concebido de forma triádica. Um é ele mesmo, que corresponde ao seu fundamento, o **representamen**. A relação ou relações que estabelece para com o **objeto**. E, ainda, o **interpretante**, um terceiro vínculo concomitante aos dois anteriores de forma a produzir um novo signo em alguma mente.

Charles Sanders Peirce (2000) impregnou a sua obra de uma preocupação lógica, detendo-se muitas vezes em seus textos na compreensão das diversas conexões que ocorrem na ação dos signos, esses que podem ser compreendidos como qualquer aspecto capaz de gerar sentido, ou, melhor dizendo, neste contexto teórico, semioses (ações sígnicas).

Serão evocados os conceitos semióticos a medida em que eles se fizerem necessários para a análise. Na sua primeira menção ou quando são explicados aparecem em negrito no texto.

Podemos tratar a revista *Bravo!* como um **símbolo**² do

-
2. A mais conhecida tipologia de signos investigada por Peirce são os ícones, índices e símbolos, fundada na relação existente entre o signo e seu objeto. Embora deva-se sempre levar em conta a ação sígnica que se produz quando ao signo em si mesmo, sua relação com o objeto e o interpretante produzido (na do analista ou para quem possivelmente tenha acesso ao signo), esta classificação ajuda a pensar

jornalismo cultural, ou como um **ícone simbólico**, pois houve sempre muito cuidado com o planejamento visual da publicação. Pelo logotipo, o formato, o tipo de papel, a qualidade das fotos e o amplo espaço branco em que são inseridos os textos, pode-se considerar a publicação como um ícone, forma material que talvez possa vir a ser copiada por outros editores, como um **legissigno**³ icônico do

as semioses em um espectro muito amplo de sentido, que começa pela existência concreta dos seres ou das coisas. Ícones são signos que produzem sentido a partir da semelhança com seu objeto, índices por uma conexão física e símbolos por generalizações de qualquer ordem do conhecimento ou da cultura.

3. Um **legissigno** é um tipo de signo que, quanto a si mesmo, corresponde a uma regra, lei ou convenção. Está na categoria fenomenológica definida por Peirce (2000), como *terceiridade*, na qual os sentidos (semioses) são produzidos por força dos hábitos, das leis, das generalidades lógicas. As culturas são perpassadas fortemente por legissignos, os quais contribuem para distingui-las como fenômenos humanos. No entanto, a natureza também é movida por legissignos, cuja identificação e definição é justamente a incumbência das ciências voltadas para a sua compreensão, com a definição das regras físicas ou biológicas.

É importante levar em conta que Peirce não restringe a produção de ações *sígnicas* somente ao ser humano, mas a qualquer forma de produção de sentido nas relações estabelecidas através dos diversos tipos de signos, que constituem as formas de entrelaçamentos entre os seres e os contextos em que interagem materialmente e simbolicamente. Através das categorias fenomenológicas da *primeiridade* e da *secundidade*, Peirce identifica produções de sentido nas situações de caráter mais material ou existencial, o que se define, quanto ao signo em si mesmo, como *qualissignos* e *sinsignos*. Os **qualissignos** correspondem à potencialidade da matéria ou tendências, que à medida que se corporificam em ocorrências constituem os **sinsignos**, os quais estabelecem relações de presença com outros seres. Quando percebe-se uma determinada ocorrência como uma classe de existentes, entra-se na generalidade lógica do legissigno, passando o *sinsigno* a ser uma réplica deste legissigno.

jornalismo cultural, a medida em que se entende que essa é a regra para esse tipo de produção editorial.

Considera-se neste artigo da edição da revista *Bravo!*, de janeiro de 2012, como um **sinsigno**, uma ocorrência particular de uma ideia geral da revista que existiu ao longo dos anos. Esta ideia é um símbolo ou legissigno do jornalismo cultural. Vê-se que a editoria de Artes Visuais não teve manchete na capa da edição, mas teve uma chamada para uma de suas matérias, com o título “Fotografia”.

Dentro deste sinsigno, que é a edição da revista do mês de janeiro, observa-se sinsignos da editoria de artes visuais, relativos a como a revista tratou a produção de notícias nesta área. Há reportagens sobre fotografia, já analisadas em outro artigo apresentado no congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação (HERMES, 2014).

Outros sinsignos, da ideia geral que corresponde à edição ou à concepção que se manteve ao longo dos anos na editoria, são a reportagem com o título “Cessar-Fogo”, o texto de crítica “A Alquimia de Sigmar Polke” e a seção “As Melhores Exposições na Seleção de Bravo!”, essa última que está próxima daquilo que Daniel Piza chama de jornalismo de agenda. É interessante que a edição apresenta sinsignos correspondentes a três legissignos, aqui entendidos como tipologias práticas do jornalismo cultural: “reportagem”, “crítica” e “agenda”, como foi observado no texto de Piza (2003).

Aqui será levada em conta a reportagem “Cessar-Fogo” (fig.1), que contraposta à apreciação geral do livro de Piza (2003), leva a pensar na importância da reportagem no jornalismo cultural. Apesar de não ter manchete nem chamada de capa, ocupa quatro páginas da revista, o que consiste no tratamento razoável de um assunto no contexto editorial da *Bravo!*. O texto é assinado por Gisele Kato e traz fotos de Valéria Mendonça.



FIGURA 1. Primeira página da matéria Cessar-fogo, veiculada na revista Bravo!

A noção de **legissigno**, um signo que quanto a si mesmo corresponde a uma regra, uma lei ou uma convenção, pode ser usada para compreender o sentido que se produz no contexto jornalístico, quando uma matéria não é ou é “manchete” e “chamada de capa”. São exatamente dois legissignos das práticas jornalísticas que são produtores de sentido na produção editorial, hierarquizando certas matérias como as mais importantes, o que não foi o caso de “Cessar-Fogo” nesta edição.

Antes de passarmos para o texto verbal, em que aparece mais claramente as opções do repórter/redator, podemos tratar do aspecto icônico das duas primeiras páginas. O signo, quando é observado como um **ícone**, é pensado principalmente quanto às suas relações de semelhança com o **objeto dinâmico**⁴. Uma única coluna de texto divide o amplo espaço

4. Na semiótica peirciana, o objeto dinâmico consiste naquilo para o qual signo estabelece relação de forma a produzir sentido. Pode ser compreendido como o referente, embora seja importante considerar que pode ser algo existente de fato ou imaginário. Na teoria peirciana, o signo está relacionado para com o seu objeto somente quanto a

com uma excelente foto que ocupa quase a totalidade das duas páginas. Na imagem, um grupo de sete pessoas aparece descontraidamente com uma mulher, ao centro, acariciando dois cães e com pinturas murais ao fundo.

Há um sentido que se produz entre as figuras na relação estabelecida entre elas naquela imagem. Ocorre um caráter indicial na troca de olhares entre os cães, as pessoas dentro da imagem e as outras fora de quadro sugeridas por outros olhares. Uma das figuras femininas encara a câmera e estabelece uma semiose de caráter indicial com o leitor (que assume o lugar da lente objetiva da câmera). O objeto dinâmico do signo foto é aquele grupo de pessoas em relação com o espaço onde estão e com espaço criado por sua inserção na revista, estabelecendo conexão com o leitor, que ocupa o mesmo lugar da lente objetiva da câmera.

O ícone mais importante, entre os vários que constituem a composição da imagem fotográfica, poderiam ser as pinturas murais, que vêm a ser o objeto de arte propriamente, que é o principal objeto dinâmico do texto no contexto de uma revista cultural. A foto, no entanto, pode ser vista como um **índice**, um tipo de signo que estabelece relações físicas com o objeto através dos reflexos luminosos, desta forma nos aproxima de um grupo de pessoas cercados pelas obras artísticas. Os olhares são índices – sentidos (semioses) produzidos

algun ou alguns dos seus aspectos. E isso consiste no objeto imediato, como o objeto está relacionado pelo signo de forma a determinar a ação sógnica. Pode ser estabelecida uma relação de forma mais abstrata, que compreende conceitos lógicos correspondentes a algum tipo de conhecimento ou noção cultural sobre o objeto, que equivale aos legissignos, ou através de relações materiais, que equivalem aos ícones (semelhança) e índices (ação, reação ou interação contextual). Peirce (2000) também notou que há misturas sógnicas. No plano da cultura, as formas materiais dos ícones são alçadas a uma dimensão lógica quando correspondem aos legissignos.

através de relações físicas – que estabelecem relações de presença entre as figuras que se entreolham no local fotografado, confirmando justamente a coexistência.

O olhar de uma das mulheres estabelece uma relação de cumplicidade com o leitor, criando praticamente uma relação física com quem observa a foto através do olhar, o que consiste em uma relação indicial dentro da composição geral da imagem. Roland Barthes escreveu que a fotografia “lembra o gesto da criança que aponta qualquer coisa com o dedo” (BARTHES, 1980, p.17). Barthes percebe as fotos como algo para o qual se volta o interesse como “uma espécie de investimento geral”, mas há algo que vem a quebrar com o que o termo latino designa como “studium” (“estudo”), e vem a ser o “punctum” (“ponto”).

[É] ele que salta da cena e vem trespassar-me. [...] [Designa] essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento aguçado; essa palavra convinha-me sobremaneira porque remetia também para a ideia de pontuação e porque as fotos a que me refiro estão efetivamente pontuadas, por vezes até salpicadas, por esses pontos sensíveis. (BARTHES, 1980, p.46-47)

Nesta fotografia, “a situação geral do grupo de pessoas cercadas de maneira alegre pela arte” e pelos “cachorros” vem a ser o “studium”. Mas o olhar da moça em direção à câmera vem a ser o “punctum”, o índice que convida e traz os leitores para o interior da cena, criando uma expectativa em torno do que acontece com aquelas pessoas, naquele contexto.

Além de apresentar um cão em seu “studium”, a imagem trabalha justamente com o dispositivo do olhar em relação com aquele que observa a imagem como um elemento que faz da projeção do espaço um sentido essencial da pintura, da mesma forma que ocorre com a fotografia dessa reportagem.

Michel Foucault, em seu texto célebre sobre a tela barroca *As Meninas*, no livro *As Palavras e as Coisas* escreve:

O pintor olha, o rosto ligeiramente virado e a cabeça inclinada para o ombro. Fixa um ponto invisível, mas que nós, espectadores, podemos facilmente determinar, pois que esse ponto somos nós mesmos: nosso corpo, nosso rosto, nossos olhos. O espetáculo que ele observa é, portanto, duas vezes invisível: uma vez que não é representado no espaço do quadro e uma vez que se situa precisamente nesse ponto cego, nesse esconderijo essencial onde nosso olhar se furta a nós mesmos no momento em que olhamos. (FOUCAULT, 1999, p.4)

Outro “punctum” é a presença dos cachorros junto ao grupo de pessoas na imagem. Na história da arte, o “cão” aparece como legissigno icônico da “fidelidade” em uma das pinturas de Jan van Eyck, *O Casamento dos Arnolfini* (BECKETT, 1997, p.78), em que é retratado um casal de noivos. Um cachorro também aparece na pintura *As Meninas* (1656), de Velázquez (BECKETT, 1997, p. 226), junto aos funcionários e membros da corte fitando o rei e a rainha, casal cuja presença é somente perceptível através do reflexo de um espelho.

Legissignos ou **Símbolos** são signos que estabelecem relações através de convenções com seus objetos, como é o caso das palavras. Mas os ícones também são alçados à condição simbólica, ou melhor, de legissignos, como ocorre com a imagem dos cachorros. Na foto em questão, o sentido que se produz é fidelidade, confiança e colaboração entre uma artista consagrada e os moradores do Jardim Miriam interessados em arte.

O sentido dos signos em forma de imagens coloca-se de forma ambígua, não tendo uma precisão como as palavras.

Também não se coloca tão evidentemente como algo para a leitura, como ocorre com o texto verbal. É possível que se faça uma leitura inconsciente da fotografia, que leve a uma forma de contextualização primeira do texto verbal, inserido em um contexto representado de forma icônica. A legenda de uma foto, como define Barthes (1990), cumpre com o papel de “ancoragem”, de direcionador do sentido do que se vê. A identificação de quem aparece na foto individualmente e como “integrantes do Jamac”, além da afirmação de que “assinam as obras em conjunto”, conduz à compreensão da imagem, para o que em termos da semiótica de Peirce seria um interpretante lógico.

Alguns legissignos da produção de reportagens jornalísticas são os destaques gráficos dos títulos, antetítulos, olhos e legendas. Nas práticas jornalísticas, compreendem as regras e produzem sentido no momento da produção, na expectativa de produzir interpretantes junto aos leitores sobre o assunto tratado. “Embora o título deva valer por ele mesmo, o antetítulo serve para situá-lo. O papel do olho é resumir de forma atraente, sob o impacto do título, a essência do texto”, diz o *Manual da Editora Abril*. (EDITORA ABRIL, 1990, p.22)

O signo “Cessar-Fogo”, que corresponde ao título da reportagem, lança de maneira simbólica a ideia do final de uma guerra. O “olho”⁵ ou a “chamada” diz o seguinte: “Como artistas da periferia paulistana fizeram Mônica Nador retornar à pintura de telas e se reaproximar das galerias” (KATO, 2012, p.60). Aí já começa a se estabelecer um sentido entre a foto, o título e o olho. Há que se considerar também a legenda, na qual são identificados a artista e os demais integrantes

5. No jargão jornalístico, quanto às técnicas de produção de revistas, o “olho” corresponde a uma frase do texto destacada graficamente com letras maiores ou a chamada que contextualiza o título em algumas linhas logo abaixo do título.

do grupo Jardim Miriam Arte Clube (Jamac). O conjunto dos destaques gráficos cria uma expectativa sobre o porquê da artista ter abandonado as galerias e como a participação no Jamac promoveu o seu retorno.

Na área de artes visuais, como ocorre em muito que se produz em termos de jornalismo cultural, conta o interesse por nomes já consagrados no meio artístico. Pode-se também compreender isso como um legissigno que norteia o processo produtivo jornalístico, tal como acontece com o título e o olho na elaboração de reportagens, como os elementos que situam o leitor em relação ao conteúdo do texto. É o que se observa neste texto inicialmente, embora a foto e o “olho” sugiram a integração de nomes desconhecidos neste projeto em que participa um nome consagrado. Os primeiros parágrafos que aparecem na página 60 descrevem a trajetória da artista até ir de encontro ao Jamac, o que vai ser mencionado somente na página 62. O objeto dinâmico, o “gancho”⁶, que dá atualidade ao assunto e parece ser a motivação para a reportagem, também é citado somente na segunda página de texto, ou seja, “a exposição *Mônica Nador – Autoria Compartilhada*, em cartaz neste mês na galeria Luciana Brito, em São Paulo”. (KATO, 2012, p.62)

Um texto jornalístico tende a tratar de classes de acontecimentos (“legissignos”), constituídos por sinsignos contextualizados dentro do que é reconhecido nestas classificações, de acordo com os critérios de noticiabilidade. Enquanto observados no cotidiano como ocorrências, tratam-se de sinsignos, mas eles fazem sentido quando são compreendidos dentro de uma generalidade maior. A medida em que a autora do tex-

6. “Gancho é quando, a partir de uma notícia, o repórter consegue abordar outros assuntos.” (FLORESTA e BRASLAUSKAS, 2009, p.7). Neste caso, a exposição motivou a reportagem a falar sobre a trajetória da artista até o seu acontecimento.

to trata da artista, relaciona-a com concepções e ocorrências, ora do contexto das artes visuais, ora de uma dimensão mais ampla, que a própria artista busca neste momento da sua obra. Os sinsignos “artista do ‘circuitão’”, “individual [...] na Luiza Strina”, “participações em duas bienais paulistanas”, “coletivas em alguns dos principais museus brasileiros”, “seguiu o termômetro do grupo que ficou conhecido como geração 80” e “um ensaio escrito pelo historiador norte-americano Douglas Crimp em 1981, caiu em suas mãos. Intitulado *O Fim da Pintura...*” abrem o texto com referências do contexto particular das artes visuais, correspondentes aos critérios de noticiabilidade próprios do jornalismo cultural. Justificam o “porquê” do trabalho da artista Mônica Nador ser assunto da revista.

Como sugere o título do ensaio citado, a reportagem descreve que em decorrência de uma crise da pintura, vivida na década de 1980, a artista foi em “busca de uma arte mais próxima do mundo, foi pintar paredes”. Aqui de fato, há um acontecimento, um signo de caráter indicial, uma ocorrência.

Os outros sinsignos citados a seguir pela reportagem são que este foi o primeiro impulso para a artista desenvolver novas técnicas e ir de encontro a outras pessoas, viajando e realizando projetos em várias partes do país e fundando o coletivo Jamac em 2004, depois de tomar contato pela primeira vez com a comunidade do Jardim Miriam em 2001. A artista contribuiu para mudar a produção de sentido nas artes visuais ao incorporar inclusive os nomes dos frequentadores do projeto na assinatura dos seus trabalhos. A reportagem cita depoimentos dos participantes Paulo César Meira e Cristiane Aparecida Alves da Silva. E tem o seguinte “encerramento”⁷:

7. O *Manual da Editora Abril* (1990) define este legissigno, praticado na concepção dos textos de revistas, como “fecho”. Define o seguinte: “Você atraiu o leitor com o título, seduziu-o com o olho e soube agarrá-lo com a abertura. Depois, graças à qualidade da apuração, da

“Na busca pela ‘beleza pura’ e por uma arte capaz de ser entendida por um número maior de pessoas, Mônica faz hoje uma revolução de caráter mais inclusivo: mantém um pé no circuito e outro na periferia.”

Percebe-se a importância das reportagens na revista *Bravo!* e como elas ultrapassam o caráter de mero agendamento. O objeto dinâmico do texto poderia ser meramente a exposição da artista tomada como o signo que importa no contexto das artes visuais. A reportagem, no entanto, produz um outro sentido, ao tomar como objeto dinâmico a crise que viveu a artista, o trajeto que percorreu até a fundação do coletivo Jamac e como estão participando nesse grupo nomes que a princípio estariam excluídos do contexto artístico. Também enfatiza que, com a exposição na galeria Luciana Brito, o objeto dinâmico da reportagem, a artista “fez as pazes com as galerias” depois de um período de afastamento.

A foto produzida para a abertura da matéria traduz iconicamente a ideia geral da reportagem. Este texto demonstra estar em sintonia com a preocupação do jornalismo cultural em divulgar o repertório artístico com uma linguagem mais aprofundada, o que o próprio objeto dinâmico favorece. Há que se ressaltar que a ação sógnica proposta pela reportagem não se restringe meramente à exposição agendada, indo de encontro ao contexto da criação artística em questão.

Um dos sinsignos que mereceria um maior aprofundamento, no entanto, com a citação de outros sinsignos correlatos, tanto para a sua melhor compreensão, como para o esclarecimento do trabalho da artista, é o “Geração 80”⁸, que

redação e da edição, conseguiu que ele fosse até o final da matéria. Não ponha tudo a perder agora.” (EDITORA ABRIL, 1990, p. 37)

8. A exposição “Como vai você Geração 80?” ocorreu em julho de 1984, no Parque Lage, no Rio de Janeiro, e entre os seus 123 partici-

também pode ser visto como um legissigno. Atualizado no texto, sendo desta forma um sinsigno no contexto da matéria jornalística, é definido da seguinte forma: “[...] jovens que, saídos da faculdade naquela década, encontraram o mercado sedento para acolhê-los sem reservas.” Este sinsigno é reduzido ao “sucesso comercial” e ele interessaria sobretudo para uma melhor compreensão da crise vivida pela artista.

O estado de dúvida da artista, marcado também por sua participação na “Geração 80”, é atribuído na reportagem à leitura de Mônica Nador do texto *O Fim da Pintura*, e o interpretante por ela produzido é descrito com as seguintes frases: “A paulista de Ribeirão Preto abandonou por anos as telas. Em busca de uma arte mais próxima do mundo, foi pintar paredes.”

A impressão que se tem é de que a “Geração 80” foi somente um momento que teve como consequências um sucesso comercial, a mercantilização da arte que teria causado uma crise na artista. O autor Tadeu Chiarelli (2002) sublinha o antagonismo de Mônica Nador em relação aos demais artistas da exposição:

[Suas] obras informavam (não sem algum cinismo) que a pintura não precisava ser apenas espaço privilegiado para o registro de emoções variadas porque, antes de qualquer outra coisa, era, ou devia ser, uma indagação [...] sobre o próprio processo de pintar (CHIARELLI, 2002, p.240).

Além disso, no sentido de tornar o assunto mais claro ao leitor comum, é importante recuperar o que foi a “Geração

pantes despontaram nomes de artistas que hoje são celebrados como destaques da arte contemporânea brasileira (NAME, 2015) (PECCININI e LEITE, 2015).

80”. A mostra, segundo a curadora e crítica de arte Daniela Name (2015), foi uma grande instalação adequada ao espaço do Parque Lage, no bairro do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro. Depois do predomínio das propostas conceituais, centradas nos discursos e propostas intelectuais dos artistas, a chamada “desmaterialização da arte”, o evento celebrou a volta à pintura. Segundo essa análise, houve os entusiastas de um lado, cujo “discurso ficou restrito ao ‘prazer de pintar’; e, de outro lado, “os que temiam que aquela ‘volta à pintura’ significasse uma onda de arte comercial”. Dentro da primeira linha de discurso é que o sinsigno “Geração 80” foi atualizado nesta reportagem, tendo assim, como objeto imediato, a “Geração 80” como um sucesso comercial, sem levar em conta outros aspectos do signo que podem contribuir para a compreensão da proposta da artista Mônica Nador.

No texto “Como vai você, Geração 80” (PECCININI e LEITE, 2015), define-se que a exposição foi resultado em parte significativa pelos anos de repressão da ditadura militar, em busca de expressão e afirmação dos sujeitos. Neste contexto, os professores e alunos da Escola de Artes do Parque Lage “enxergavam a cultura como um meio de transformação social” e convidaram moradores da região, tornando o seu espaço um “refúgio público para o exercício da liberdade”. “Contando com mobilização popular, a exposição expressou sua vontade de abertura, comunicação e aproximação entre os artistas e o público” (PECCININI e LEITE, 2015). Desta forma, vê-se que as atuais propostas da artista plástica Mônica Nador não estão tão distantes do que foi a “Geração 80”. E também que o aspecto do “sucesso comercial”, que aparece no texto como objeto imediato deste signo, é somente uma concepção limitada deste objeto dinâmico específico.

Em considerações provisórias, pode-se afirmar que o trabalho do jornalista cultural consiste na identificação de diferentes signos que cercam a trajetória de um artista e a obra

que apresenta ao público. Há uma primeira fase de produção que consiste na identificação de signos, aqui definidos como sinsignos, norteados por critérios de noticiabilidade próprios das pautas do jornalismo cultural. Outra fase consiste na análise destes sinsignos, buscando-se perceber seus diferentes aspectos que precisam ser elucidados e explicados aos leitores. Há a questão das condições de produção que levam ou não ao aprofundamento destes signos (o que muda de jornal para revista, por exemplo). Deve-se levar em conta o que o texto deve apresentar, os aspectos dos signos necessários para o público em geral, não somente para os leitores assíduos dos textos sobre arte (um público restrito) e as pessoas diretamente envolvidas no campo da arte (artistas, produtores, etc.).

Referências

ANTENORE, Armando. Os poderes sobrenaturais do sal grosso. **Bravo!**: música, cinema, literatura, artes visuais, teatro, dança. São Paulo: Abril, ano 15, n. 182, out. 2012, p.10.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Lisboa: Edições 70, 1980.

_____, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.

FLORESTA, Cleide; BRASLAUSKAS, Lígia; PRADO, Magaly (orgs.). **Técnicas de reportagem e entrevista**: um roteiro para uma boa apuração. São Paulo: Saraiva, 2009.

FOUCAULT, Michel. As meninas. In: FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.3-22.

HERMES, Gilmar. **Teorias semióticas em uma perspectiva estética**. Curitiba: CRV, 2013.

_____, Gilmar. **A fotografia reconhecida como arte nas páginas da revista Bravo!** Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/navegacaoDetalhe.php?id=56730>>. Acesso em: 3 jul. 2015.

KATO, Gisele. Cessar-Fogo. **Bravo!**: música, cinema, literatura, artes visuais, teatro, dança. São Paulo: Abril, ano 14, n. 173, jan. 2012, p. 60-63.

NAME, Daniela. **Como vai você, Geração 80?**: Muito além da pintura. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/artigo-como-vai-voce-geracao-80-muito-alem-da-pintura-13235615>>. Acesso em: 8 jun. 2015.

EDITORA ABRIL. **Manual de Estilo Editora Abril**: como escrever bem para nossas revistas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

PECCININI, Daisy V. M.; LEITE, Luciana de Almeida. **Como vai você, Geração 80?** <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo6/vaivc/index.html>>. Acesso em: 9 jun. 2015.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 2003.

12.

#vempraru e a guerra das linguagens¹

BIBIANA DE PAULA FRIDERICHS

“Para dizer-se homem, o homem precisa de uma linguagem, isto é, da própria cultura”. Embora o trecho – encontrado no ensaio *A paz cultural*, de Roland Barthes (1988, p.105) – seja breve, seu axioma guarda uma imensurável trama de perspectivas inquietantes acerca da dialógica entre o lugar do sujeito e o Discurso, no diligente jogo de constituição dos cenários histórico-sociais aos quais estão ligados.

O homem se constitui na linguagem, e os textos² em circulação são espaços de realização da sua subjetividade, não apenas

-
1. Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, XIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
 2. Lugar dos sistemas de significação, independentemente da substância que o constitui ou do seu plano de expressão.

porque constrói este ou aquele significado na medida em que é atravessado pelos signos, mas pelas vicissitudes próprias do trabalho de significação, que o colocam diante do caleidoscópio da alteridade. A linguagem não lhe confere só identidade; mais do que isso, confere-lhe existência. É como se o Discurso nos³ mantivesse invariavelmente frente a um espelho cujo reflexo, embora possa ser reconhecido como igual (um duplo), não é o mesmo (porque é o outro, que nos reconhece e, por ser diferente de nós, dá tangibilidade a essa distinção). Assim, a linguagem também é produto de um contrato coletivo e diacrônico, matéria prima na tecelagem da comunicação.

Sob esta perspectiva, é certo que existe uma constante individual de linguagem, a que Barthes (1988) chama de *idioleto*

-
3. Utilizamos a primeira pessoa do plural neste projeto apoiados, além da Semiologia barthesiana, pela Dialética Histórica-Estrutural, que nos permite compreender o real como algo histórico e socialmente constituído. Vivemos em permanente relação com o outro e acreditamos que o questionamento sobre nosso próprio discurso “é evidentemente o ato fundador de toda a análise que pretende não exteriorizar-se ao seu objeto” (BARTHES, 1988, p.119), consciente do seu lugar como sujeito histórico. O termo Semiologia, bem como os seus princípios gerais, esteve, durante muito tempo, adjacente ou confundido com o conceito de Semiótica; mas Barthes (1978) a vê como uma ciência geral das significações, diversificada em semióticas específicas, relativas à substância da expressão utilizada nos textos social e historicamente produzidos. “Seus objetos de predileção são os textos do Imaginário: as narrativas, as imagens, os retratos, as expressões, os idioletos, as paixões, as estruturas que jogam ao mesmo tempo com uma aparência de verossimilhança e com uma incerteza de verdade”, (BARTHES, 1978, p. 40 e 41). Ramos (2006) explica que a Semiologia é a ciência que estuda como os homens dão sentido às coisas, ou, ainda, as formas que os homens usam para representar suas realidades. Aqui existe um diálogo da Semiologia com a Sociologia, porque “a primeira se ocupa com a representação do real, através do imaginário; a segunda está fixada na concretude do real, pela pronúncia dos papéis e das práticas” (p. 03).

(tomando emprestada uma noção de Saussure). Trata-se da tensão que todo sujeito enfrenta ao fazer valer a sua palavra (aqui compreendida num sentido amplo), “para não ficar completamente sufocado pela linguagem do outro”, (p.111). Mas como essa linguagem foi tecida? O autor pondera (para além do empréstimo) que mesmo sendo a linguagem o lugar onde se efetiva a subjetividade absoluta, particularmente no que tange ao Discurso (ao produzi-lo ou acessar o do outro), ela também é o lugar da realização de formas transindividuais. Na sua tessitura se desenvolve um jogo afinado às regras da cultura, que fornece uma lista de códigos, convenções, protocolos e estereótipos conduzindo-o, como quem dispõe de peças numa partida de xadrez sem vencedores. E tudo é cultura: “da roupa ao livro, da comida a imagem, a cultura está por toda parte, de uma ponta à outra das escalas sociais” (p.105).

No entanto, apesar dessa ubiquidade, não é possível apañá-la plenamente; qualquer descrição seria restritiva – como a desta escritura – porque nada lhe é exterior, não há restos na cultura; e seus elementos dispersos nos cenários sociais, estão presentes na maneira como falamos (ou nos nossos silêncios), na nossa sintaxe, no entrelaçado que fazemos dos signos, de tal modo que, “não podemos passar para o não discurso porque o não discurso não existe” (1981, p.159), uma vez que ele é metonímia da cultura (e, destarte, da linguagem, onde esta cultura se materializa).

Compreender tal dinâmica equivale a apontar para a problemática com a qual nos surpreendemos envolvidos: uma vez que a linguagem é parte do que é o homem, e, em tempo, é fundada pelo atravessamento de todos os textos que ele acessa ao longo da vida, ou seja, da cultura construída pelos grupos sociais aos quais está conectado; podem existir tantas linguagens quantos forem os grupos existentes; o que faz delas linguagens sociais. E, por isso, ainda que a cultura esteja aí “por toda a parte e para toda a gente”, como observa Barthes

(1988, p.107) – sem infelicidades aparentes –, em seu úbere se aninha uma guerra: “as nossas linguagens se excluem umas às outras: numa sociedade dividida (pela classe social, o dinheiro, a origem escolar), a própria linguagem divide” (p.106); e para o autor, sua divisão mais simples diz respeito à relação da sociedade com o Poder.

O Poder sempre foi objeto de discussão. Diante de sua característica invariante – pois está sempre presente, mesmo nos diferentes tempos históricos, assumindo estados distintos – desperta a atenção e o esforço conceitual de muito pensadores e, conseqüentemente, tem sido objeto de uma pluralidade de interpretações. Segundo Ramos (2006), nas reflexões barthesianas o conceito de Poder foi, mais uma vez, renovado.

Weber (1967), por exemplo, notabilizou o sentido de poder como dominação. Anotou-o como a capacidade de uma elite impor o seu projeto de desenvolvimento a uma maioria. É a expressão da dominação em seu aspecto vertical, na relação entre elite e o povo. Barthes não jogou fora o sentido weberiano, mas o poluiu. Concedeu-lhe uma abordagem dialética, desembaraçando-o de uma perspectiva mecanicista, de enquadramento automático. Vislumbrando-o, com recorrência de um ver psicanalítico (p. 5 e 6).

Para Barthes (1978), o Poder é a *libido dominandi*, não como prazer sexual, mas como energia prazerosa, que dá motivações ao homem para viver. Baseado nesse pressuposto, não pode ser percebido segundo uma ótica simplista, como se fosse apenas um objeto político: alguns o têm; outros, não. Além disso, o autor adverte que o poder também é um objeto ideológico, que pode ser alcançado através da linguagem, entendida numa perspectiva social; não se restringe ao Estado, mas está em todos os mecanismos de intercâmbio, como nas

relações familiares, nos espetáculos teatrais, nos esportes e, até, “nos impulsos libertadores que tentam contestá-lo” (p.11).

A linguagem é, então, a expressão das relações às quais estamos submetidos, e os signos, dos quais se apropria para organizar seus Discursos, são instrumentos de Comunicação que tornam possível estabelecer um consenso acerca das ideias de mundo dos diferentes indivíduos envolvidos neste ambiente e, conseqüentemente, reproduzir ou questionar a ordem social e o modo como seu cotidiano está organizado. Desse modo, o Discurso pode ser o lugar de exclusão ou encerramento dos sujeitos sociais, dependendo da forma que os poderes tomam para se interdizer ou excluir.

Em outras palavras, o Poder habita a linguagem, especialmente através da língua como instituição social, que se reproduz trans-socialmente. Sobreviver no cenário social, nos impõe recorrer a ela, utilizar os seus códigos, respeitar sua estrutura – caso contrário podemos não ser escutados –, embora tal apropriação signifique se submeter às suas regras; o que “implica uma relação fatal de alienação. Falar, e com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada frequência, é sujeitar: toda língua é uma reição generalizada” (BARTHES, 1978, p.13).

Presos, de forma compulsória, aos entreténs desse exercício, cada um dos grupos que compõem o ambiente social configura formas particulares de fala, os chamados Socioletos. Para Barthes (1988), eles surgem como uma espécie de arma discursiva, a partir da consciência absoluta desses grupos de que é necessário fechar o sistema, proteger-se e excluir dele o adversário ou o diferente (e voltamos a divisão da linguagem).

Isso acontece porque, numa sociedade caracterizada pela circulação de textos e bens simbólicos, não há uma cultura homogênea. Existem vários grupos compondo o cenário social, cada qual com seus discursos, dos quais alguns prevalecem e, por isso, são os mais consumidos. Entretanto, consumir o

mesmo Discurso não garante homogeneidade; cada um desses grupos, independentemente da fala que consome, continua produzindo o seu próprio Discurso.

Por um lado, os socioletos emergem, então, como reflexo de uma luta para sobrepor o Discurso peculiar a um grupo ou para que ele não seja asfixiado pelo Discurso do outro; de certa forma, oferece algumas vantagens, as mesmas que a posse de uma linguagem dá a todo o Poder que se quer conservar ou conquistar. Por outro, os Socioletos não são apenas linguagens de resistência, mas comportam elementos de intimidação com o objetivo de impedir o outro de falar. Para isso, utilizam figuras ofensivas no discurso, responsáveis por constranger o outro.

Observada essa natureza, Barthes (1973) acredita que os Socioletos podem ser de dois tipos: Acrático e Encrático, estruturados a partir dos discursos de Poder. No Socioleto Encrático a linguagem enuncia-se e desenvolve-se sobre as relações instauradas nos aparelhos estatais, institucionais e ideológicos. É um discurso difuso, disseminado, que impregna as trocas, os ritos sociais, os lazeres, e busca legitimar a fala das classes dominantes; constitui-se a partir da *doxa*⁴, submisso aos seus códigos, que são, eles próprios, as linhas estruturantes da sua ideologia.

Ora a linguagem encrática (aquela que se reproduz e se espalha sob a proteção do poder) é estatutariamente uma linguagem de repetição; todas as instituições oficiais de linguagem são máquinas respiradoras: a escola, o esporte, a publicidade, a obra de massa, a

4. Para Barthes (1988, p.118) a *doxa* é a “opinião corrente, geral, provável, mas não ‘verdadeira’, ‘científica’ [...], diremos que é a *doxa* que é a mediação cultural (ou discursiva) através da qual o poder (ou o não-poder) fala”.

canção, a informação, redizem sempre a mesma estrutura, o mesmo sentido, amiúde as mesmas palavras: o estereótipo é um fato político, a figura principal da ideologia. (BARTHES, 1973, p.55).

Barthes (1988) destaca que, enquanto o Discurso Encrático age por opressão, o Acrático age por sujeição, ambos determinados a intimidar o outro, pressioná-lo. E não apenas o outro; todo socioleto coage também aqueles que o compartilham, pois comporta “rubricas obrigatórias”, estruturas cristalizadas, rótulos, formas que lhe dão consistência, fora das quais a clientela do socioleto (os membros de determinado grupo cultural) não pode falar (não pode pensar), sob pena de exclusão.

Já o Discurso Acrático representa as linguagens que se formam fora do Poder, mas não necessariamente contra ele; trata-se de uma fala revolucionária que busca conquistá-lo, portanto, existe como *práxis*. Enquanto houver movimento, luta, desejo de escritura polissêmica – diversa dos sentidos amarrados pela linguagem dominante –, o Discurso Acrático pode existir. É, aliás, mais simples percebê-lo, já que para se distinguir (porque quer a ruptura) soa como um assalto, prendendo o sentido em uma direção outra daquela cerceada pelo *doxa*, não com o objetivo de invadi-lo, mas constrangê-lo; e, ao contrário do Discurso Encrático, não utiliza figuras de amaciamento, não recorre aos álibis de natureza travestindo-se de não discurso (como se isso fosse possível).

No entanto, “esta divisão social das linguagens, parece perturbada simultaneamente pelo peso, pela força unificadora do idioma nacional e pela homogeneidade da cultura dita de massa”, (BARTHES, 1988, p.114). Há, para o autor, uma aparente <<paz cultural>> nas sociedades atuais, exaltada pela democracia do objeto (já que ninguém fica fora da cultura) e sob efeito de determinações aparentemente técnicas (dentro de um dado território todos falam a mesma

língua⁵); como se a sequência óbvia desse silogismo fosse o adágio: <<logo, só existe uma única cultura, da qual todos são refêns>>.

Ao se definir a cultura de uma sociedade pela circulação dos símbolos que nela se cumpre, a nossa cultura se mostraria tão homogênea e cimentada como a de uma pequena sociedade etnográfica. A diferença é que só o consumo é geral em nossa cultura, não a produção: todos entendemos o que ouvimos em comum, mas nem todos falamos a mesma coisa que ouvimos; os 'gostos' estão divididos, por vezes até opostos de maneira inexorável (BARTHES, 1988, p. 110).

Evidentemente que Barthes pauta estas questões mergulhado em um tanque histórico e um cenário midiático refêns do fortalecimento crescente das formas massivas de comunicação. Já nascida, mas não instalada, a Cibercultura enquanto processo de produção de Discursos horizontal, disseminado e colaborativo era pouco tangível no palco onde o autor estava instalado. Hoje a imagem é outra, que desestabiliza nossas referências de linguagem e antepara o intento de sua unificação, o que não inviabiliza recorrer à ele como teórico norteador desse estudo, já que sua preocupação debruça-se sobre aspectos invariantes na sociedade: a produção de sentido e o poder. Ao contrário, a diáspora da linguagem apontada por Barthes, só se intensifica e fortalece nesse novo cenário.

No homem se acumulam linguagens (em guerra) que o fracionam. A escuta está, parcialmente, comprometida (o mes-

5. E, se pensarmos no processo de conexão/comunicação potencializado pelas tecnologias digitais, na mediação do discurso que se dispersa, e na diversidade de linguagens fundadas e disponíveis, arriscaríamos dizer que a cultura também aparenta unificar-se a nível global (o que conota um esforço de nivelamento da diversidade através do Discurso).

mo idioma, muitas das mesmas figuras de linguagem); mas o desejo da escritura, o gosto e a produção de Discurso ainda é múltipla, subjetiva/socioletal – o que faz com que haja uma pluralidade de falas lutando pelo Poder. Além disso, para Barthes (1988) a divisão de linguagens não dá conta de glossar a divisão de classes, porque há muitos deslizes, empréstimos, negociações, estorvos, que permitem apropriações marginais dos signos e perversão das estruturas, a partir das quais nascem novos Discursos, tal qual uma roda de moinho, que posto na beira do rio, nunca é abastecido pela mesma água.

Essa conjectura revela o crédito barthesiano à polissemia dos signos, ou seja, a suposição de que eles não são filiados a um sentido perene e exclusivo e nem a uma origem, mas constituem-se através do jogo dialético com o qual os significantes e significados estão imbricados. Entretanto, a ligação entre o significante e o significado tem muito menos importância do que a organização dos significantes entre si. Isso porque o significante é vazio; o signo é que é pleno. “O que se transmite não são ideias, mas linguagens, quer dizer, formas que se podem encher de maneiras diferentes” (BARTHES, 1981, p. 31); por conseguinte, que possibilitam ao sujeito atribuir sentidos diversos a um Discurso, negando a existência de uma relação estável entre forma e conteúdo, como quer nos convencer *a doxa*.

Daí de pensarmos nos descaminhos do Discurso e dos textos que o compõe diante do sujeito, menos como um sumidouro e mais como um mapa sem mina, sem “xis”, uma rota abalada, onde a significação pode dispersar-se. E, sob esta perspectiva, ele torna-se o lugar da multiplicidade de perspectivas e entendimentos, lugar inclusive de contrassensos, apresentados pelo plural rolante das combinações descobertas pelo sujeito, mas que por serem polissêmicas o deslocam, colocam-no em derrisão (destroem ou destituem a conteúdo lido como único). Trata-se de uma libertação da linguagem

(no que concerne aos significados, e à propriedade do Discurso), através da produção de um novo modo de fala.

Por isso, para a semiologia interessa uma crítica ativa à *monosemia* ou a *polissemia hierarquizante* do sentido, condição esta que pauta a escolha do movimento **#vemprarua** como objeto deste estudo. Se o Poder é invariante ao longo da história, sempre presente, mas camaleônico, também o são os momentos de ruptura dessas suas *fantasias* – palavra aqui adotada para utilizar a noção de Ficção que Barthes toma emprestado de Nietzsche, ou associar o Discurso a uma “encenação de argumentos, agressões, réplicas, fórmulas, um mimodrama em que o sujeito pode jogar o seu gozo histórico” (1988, p.125).

Esse recorte mencionado, o arcabouço não linear dos Discursos que constituíram o referido movimento parecem revelar-se ora como um jogo previsível de signos, ora como um aloucamento da estrutura; acordando novos e múltiplos sentidos sobre concepções ordinárias que estavam confortavelmente acomodadas na bagagem cultural construída pela *doxa*. E para compartilhar o alvoroço dessa nova narrativa social, este texto característico e muitas vezes privado em que ela se constitui, é que propomos tal investigação. A despeito da complexidade paradoxal do fenômeno, decidimos arriscar uma reflexão; inicialmente, a mais vaga possível.

#vemprarua⁶ é uma onda de manifestações por todo o território Brasileiro, e mesmo fora dele – talvez devido à força da noção de identidade nacional e da necessidade de reafirmá-

6. Incluindo aqui a evidência de que muitos documentos da cultura de massa (que registram o movimento, embora ora ele pareça lhe escapar) apontam um VT publicitário da Fiat (fabricante de automóveis) como referência a criação da hashtag (agregador de buscas na internet) que nomina (rotula?) o movimento: “**#vemprarua**”. Trata-se de uma combinação de fios que indiciam a densidade de sua tessitura e as tensões que o dispersam.

-la quando estamos fisicamente distantes. Entretanto a própria descrição do fenômeno, deverá, com o desenvolvimento da pesquisa, ganhar um olhar cauteloso no sentido de identificar e, compreender, quais Discursos (e os respectivos textos que os tangibilizam) serviram como pretexto para sua fundação.

Por ora podemos dizer que é um movimento ainda em curso – o que pode comprometer esta análise, fazendo-a parecer ingênua –, e que teve início em junho de 2013. Supostamente a gênese dos protestos está no aumento das passagens de transporte público, primeiro em São Paulo e depois em todo o país; mas tão logo as manifestações se revelaram, associadas a elas, surgiram outras demandas (e outros Discursos?), como efeito dominó: crítica aos investimentos da copa, discussão sobre o papel do ministério público, sobre a precariedade do atendimento médico, o baixo salário dos professores, a questão da ocupação de terras envolvendo agricultores e indígenas, o problema da corrupção.

As imagens empiricamente encontradas nas redes sociais, nas publicações impressas e mesmo nas reportagens televisivas, nos revelam que cada sujeito (e o grupo com o qual construiu relação de pertencimento) sente-se à vontade para fazer valer seu Discurso, expressar sua palavra, até então excluída ou sufocada pelo Discurso vigente, de uma cultura caricaturalmente unificada e que agora, talvez, tenha sua diversidade exposta pela paleta digital. Temos então a impressão da uma explosão de socioleto (quicá, de idioletos também), e as ruas transformadas no campo de combate das linguagens, tomadas de tal visibilidade que o Discurso amaciado da *doxa*, desarranjou-se de susto.

Para tipificar o cenário (de linguagens) caótico que se configurou, os Discursos da mídia de massa recorreram aos estereótipos, que se arrastam pela história, como o do <<vandalismo>>, da <<violência inexplicável>>, da <<revolução>>, <<da esquerda>>, <<da direita>>. Evidenciando

que a linguagem do outro sucessivamente acaba “percebida segundo as arestas mais vivas da sua alteridade: daí as tão frequentes acusações de “jargão” e uma velha tradição de ironia contra linguagens fechadas que são pura e simplesmente linguagens outras”, (BARTHES, 1988, p.114-115).

Procurando dar-lhe um rótulo, muitos programas midiáticos sobre o assunto (ainda refêns de uma lógica massiva de produção – em oposição às possibilidades evidenciadas pela comunicação em rede da internet) investiam em descobrir e explicar a linha em torno da qual todo aquele tecido se amarrava, como se os falares da multidão pudessem ser centralizados em torno de um único tema – uma verdade absoluta – ou um único líder. Tal qual fazia o Formalismo e a Crítica, como eram praticados tradicionalmente, obstinados em encontrar o fundo das narrativas, o sentido oculto por trás do texto, o que estivesse escondido nas entrelinhas, na combinação de enquadramentos da imagem, de sons, como se as formas e, enfim, a estrutura, o Discurso (neste caso disperso) fosse constituído por camadas removíveis. À medida que conseguíssemos remover tais camadas, poderíamos chegar a uma origem, a uma fonte de significação, a um conteúdo correto, ou melhor: <<ao que está acontecendo e de quem é a culpa>>.

Mas rompendo com esta tradição, propomos – ancorados pela Semiologia – olhar para estes falares como um lugar sem fundo, lugar da multiplicidade de perspectivas e entendimentos, lugar inclusive de contrassensos, apresentados pelo plural rolante das combinações descobertas pelos sujeitos (na produção e leitura dos Discursos), e que por serem polissêmicas o deslocam, colocam-no em derrisão (destroem ou destituem a conteúdo lido como único).

Talvez, este esforço midiático em enquadrar os Discursos do **#vempraruá**, seja também e, sobretudo, um esforço de sujeição, pois neste fenômeno, em algumas circunstâncias,

temos a impressão que a narrativa dos tradicionais veículos de comunicação de massa tornou-se um Discurso Acrático (fora do poder, mas numa luta por ele), configurando um daqueles invariáveis momentos diacrônicos de subversão da ordem, mais uma rara diáspora das linguagens. Ou ainda, sob uma perspectiva menos sísmica, se o Discurso do movimento não se torna Encrático (e seu campo-simbólico indicia que não), pois é uma linguagem ainda em construção, aberta a polissemia – de outra forma teria estatizado, não seria mais práxis e, portanto, não haveria mais movimento –, ao menos o Discurso da *doxa* sentiu-se ameaçado, como se o primeiro tivesse vencido não a guerra, mas algumas batalhas.

Dizemos isso porque empiricamente observamos que a <<natureza da cultura>> neste fenômeno, está ligada a subjetividade múltipla da identidade do sujeito contemporâneo (o multivíduo, de Canevacci, 2009), que não necessariamente é mobilizado pela massa (cujo líder se perpetua), mas por uma comunicação descentralizada, viabilizada pela internet e pelas redes de conexão social (Facebook, Twitter, Tumblr, Instagram, Pinterest e etc.). O ciberespaço é um não lugar (para citar Augé, 2006) numa cultura de transição, território (sem evitar o paradoxo) mais vivido (particularmente através da linguagem) do que historicizado. A ecologia cognitiva que se estrutura ao seu redor supera a lógica de uma comunicação de um para todos, em favor de uma comunicação de todos para todos; cultura essa que estorva o esforço de unificação das linguagens ou coincidência da fala e da escuta. Segundo Levy (2003, p.49) “é como se a digitilização estabelecesse uma espécie de imenso plano semântico, acessível em todo lugar, e que todos podem ajudar a produzir, a dobrar diversamente, a retornar, a modificar, a dobrar de novo [...]”.⁷

7. Compreender a sociedade contemporânea, sobretudo, no que tange

Há também outro elemento que temos de levar em consideração na leitura deste fenômeno político e, por assim dizer, da linguagem, ao apontar para suas relações com o Poder; e não se trata de perceber a linguagem política como se a própria política, algo exterior a linguagem, implantasse nela figuras para politizá-la. Mas uma linguagem que se elabora como prática social. Ela é a própria política, porque a política só existe através e no discurso. Assim, a mediação que intervem entre o poder e a linguagem não é de ordem política (uma cultura política talvez?), mas de ordem cultural.

Contudo, se a divisão das linguagens em Discursos En-cráticos e Acráticos parece evidente, sua simplicidade só “permanece válida enquanto o poder e o não-poder estão cada um no seu lugar; não pode ser (provisoriamente) perturbada senão nos casos raros em que há mutações de poder (dos lugares do poder)” (BARTHES, 1988, p.118); como o que aconteceu recentemente na história do Brasil, quando o principal partido de esquerda do país deixou de ser oposição para tornar-se situação.

A distinção da linguagem de contestação e sua violência se dissiparam na mesma medida em que o Estado se instalou; daí também pode vir a dificuldade em determinar a origem dos Discursos do movimento **#vempruarua**; tanto quanto da *doxa*, por meio do Discurso midiático, fazer valer seus estereótipos, travando o sentido num significado cristalizado. Talvez os rótulos utilizados por determinado Discurso enquanto dominava, não possam ser usados com a mesma eficiência pelo dominado, quando este acende ao Poder.

A guerra parece figurar-se, então, na disputa pela pro-

a cultura da comunicação digital, é parte desta pesquisa que também deverá avançar. Precisaremos conhecer o hipertexto, suas estruturas, formas simbólicas, e a não linearidade das narrativas, como parte das linguagens que se constituem a partir dele e o transcendem.

priedade da linguagem (quem é dono do movimento) ou pela apropriação da linguagem do outro (a modo de fazê-lo de tolo, achincalhando sua fala). Nessa brecha de interditos parece-nos haver espaço para nos descondicionarmos da finitude do sentido, deixando-nos desarranjados diante dos falares, especialmente se a cultura prévia que nos servia de referência não guarda uma verdade absoluta sobre sua origem (ou enfrenta obstáculos para revelá-la), já que esses mesmos Discursos estão sendo, ou precisam ser, reinventados num <<não lugar>> desconhecido.

Para encontrar essas fissuras no Discurso (e se de fato existem fissuras possíveis), onde podemos estar em fruição, dependemos, porém de identificar e reunir os textos que corporificam a linguagem dos diferentes grupos sociais manifestos no movimento; textos esses que hoje são múltiplos e estão dispersos. Precipita-se daí, o próximo passo da pesquisa.

Referências

AUGÉ, Marc. Sobremodernidade: do mundo tecnológico de hoje ao desafio essencial do amanhã. In: MORAES, Dênis. **Sociedade Midiatizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. **O grão da voz**. Lisboa: Edições 70, 1981.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1978.

CANEVACCI, Massimo. **A comunicação entre os corpos e a metrópole**. In: Revistas Signos do Consumo. Ano 1, Volume 1. Páginas 8-20. Universidade de São Paulo (USP): 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.

RAMOS, R. J. **O poder da forma**. Notas de aula. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, 2006.

13.

Jornalismo e construção social da realidade: a semiose da notícia no *Jornal Nacional*

FELIPE MOURA DE OLIVEIRA

Introdução: um lugar epistêmico para o estudo do jornalismo

O jornalismo como forma de conhecimento é uma proposta que tem tradição no Brasil. Genro Filho (1989) e Meditsch (1997), dois dos principais defensores dessa corrente hoje, advogam sua singularidade ante as demais disciplinas. Embora compartilhe da avaliação de que é uma discussão fundamental para o campo – tanto acadêmico quanto profissional –, a intenção deste artigo não é fazê-la na sua dimensão mais ontológica. O que se oferece aqui é uma reflexão sobre jornalismo e construção social da realidade a partir da premissa de que, ao representar os acontecimentos na forma da notícia, o jornalismo dá a ver do mundo e produz, sim, certo tipo de conhecimento, fruto de uma atividade de dinâmica própria.

A principal inspiração teórica é a semiótica de C.S. Peirce. Postula-se, portanto, que haja um lugar epistêmico promissor para o estudo do jornalismo no âmbito da linguagem, como vem propondo Henn (2008). Assim, a prática jornalística é entendida como um processo de significação do mundo – no pensamento peirceano, a semiose – que consiste num exercício de produção de signos que representam acontecimentos como objeto da notícia: a *semiose da notícia*. Ao citar Srouf (1978)¹, Henn diz que há:

[...] quatro premissas que suportam a obtenção de conhecimento: o mundo existe independente de seu conhecimento; o mundo natural e social sofre determinações reais sendo que a estruturação interna de seus fenômenos e a lógica de sua estruturação interna produzem efeitos substanciais; as determinações reais podem ser conhecidas, previstas e, numa certa medida controladas, ou mesmo apropriadas cognitivamente para uma possível intervenção; e o conhecimento resulta de uma produção na medida em que a obtenção do conhecimento se comporta como uma prática ou um processo de transformação-apropriação do mundo (HENN, 2008, p. 2).

O jornalismo é um dos protagonistas da construção social da realidade. E por que logo o jornalismo? Quando Berger e Luckmann concebem a realidade como produto da correlação de forças que se constitui na institucionalização das interações sociais, importa muito mais do que isso. Uma leitura mais acurada de *A construção social da realidade. Tratado de Sociologia do Conhecimento* (Vozes, 1983), inclusive, revela que só se referem diretamente à *mídia* uma vez. A primeira justificativa

1. SROUR, R. H. **Modos de produção**: elementos da problemática. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

para cotejar o jornalismo com essa perspectiva é sua própria essência: a construção de significados sobre os acontecimentos. Outra diz respeito à legitimidade que firma na história como instituição outorgada para dar a ver do mundo, no tempo presente, subsidiando decisões concretas da sociedade, que nenhuma outra cumpre (FRANCISCATO, 2005).

Admitir esse pressuposto implica em entender quais são as lógicas que orientam a atividade como gênero discursivo específico (BENETTI, 2008). Para tanto, este trabalho apoia-se em aportes produzidos por pesquisa empreendida no PPG em Ciências da Comunicação da Unisinos (RS), na linha de pesquisa Linguagem e Práticas Jornalísticas, entre 2010 e 2011, que investigou a semiose da notícia em dois jornais gaúchos².

Toda essa discussão se materializa, aqui, na análise de parte de um dos blocos do *Jornal Nacional*, da TV Globo, edição do dia 1º de maio de 2012, no trecho que representa os acontecimentos suscitados pelo Dia do Trabalhador. Pretende-se, primeiro: compreender a incidência do jornalismo como sistema de produção de sentido na realidade social; e, depois: avaliar os limites e possibilidades dessa prática como instituição social mediadora, capaz de produzir conhecimento.

A realidade social e a ação do jornalismo

Experiência colateral, em Peirce (2002), é a reação a que qualquer mente interpretante de um objeto é submetida

-
2. Pesquisa orientada pelo professor Dr. Ronaldo Henn, que resultou em dissertação de mestrado cujo título é *Produção da Notícia e movimentos sociais: processos de semiose no jornalismo* (OLIVEIRA, 2012), defendida e aprovada em 04 de abril de 2012. Banca formada, além do orientador, pelas professoras Dr. Christa Berger (Unisinos) e Dr. Aline Grego Lins (Unicap).

quando a semiose é desencadeada, ao acionar determinado contexto de sentido. Peirce a define como a intimidade prévia que esta mente tem com o que o signo representa; a proximidade com os objetos representados. Não se confunde, porém, com a familiaridade com o sistema de signos que possibilita a atribuição de sentidos aos objetos: isso constitui-se como pré-requisito para qualquer ideia significada no signo; não é colateral, é central. Depreende-se daí que a realidade é inapreensível ao ser humano senão pela linguagem.

A experiência colateral é única para cada mente que atua na condição de interpretante, o que confere particularidade às semioses que se desencadeiam. Isso não quer dizer que não haja referências coletivas. Colapietro (1989) diz que todos os processos de significação humana, que têm caráter absolutamente subjetivo, são, ao mesmo tempo, coletivos, porque é pelo compartilhamento de sentidos que a realidade é interpretada. Esse compartilhamento repetido é fruto do que Peirce chama de interpretante energético – “ação decorrente da resposta para a nossa interpretação de um signo” (COLAPIETRO, 1989, p. 35)³. Ao cristalizar-se um tipo de reação à semiose disparada pelo fenômeno da ordem da realidade objetiva, pela experiência colateral, tem-se hábitos, que, por sua vez, determinam classes de interpretantes diante dos fenômenos.

Quando atua na condição de interpretante energético, o jornalismo aciona hábitos que, naturalmente, são da ordem do contexto social em que está inserido. Hábitos entendidos aqui de origem no discurso do neoliberalismo como modelo econômico. Trata-se, evidentemente, de uma premissa, e dá lastro à compreensão de que há um ambiente semiótico regido por um sistema de significação com signos de caráter fortemente ideológico, no qual o jornalismo produz sentido sobre o mundo.

3. Livre tradução do original, em língua inglesa para a língua portuguesa.

A abertura dos mercados nacionais na década de 1980, no fim da Guerra Fria, consolida o sistema neoliberal. A revolução tecnológica que avançou às premissas do capitalismo atingiu diretamente os trabalhadores e deu vazão à cultura do desemprego. A ideia de competição se estabelece, esvaziando a pauta do movimento sindical, desarticulado pelos repetidos ataques aos direitos trabalhistas. Os governos neoliberais criaram “condições para a introdução de uma pragmática produtiva, fundada na individualização das relações entre capital e trabalho e no boicote sistemático à atuação dos sindicatos e da classe trabalhadora” (ANTUNES, 1999, p. 35).

Neste cenário, o jornalismo opera como uma das instituições mantenedoras do que no presente artigo avalia-se razoável chamar de *consenso neoliberal* que circula cristalizado na sociedade ocidental – ainda que haja movimentos de reação que alcançam repercussão considerável com o advento das redes sociais digitais. Desse lugar de fala, narra a história do presente na perspectiva dos *vencedores* (DARN-TON, 1990); e são *legi-signos* que sustentam a forma como narrativiza os acontecimentos.

O signo é dividido em três dimensões: *quali-signo*, *sin-signo* e *legi-signo*. Henn (2010, p.88) explica que “a primeira [...] envolve aspectos qualitativos [...]. A segunda acentua as conexões com o objeto e possui dinâmica indicial. A terceira refere-se às convenções que fazem o signo funcionar de determinada forma”. *Legi-signos*, portanto, com relação a eles próprios, funcionam em função da determinação atribuída por convenções. “O acontecimento jornalisticamente constituído [...] tem uma conexão indicial com o objeto [...], apresenta forte expressividade de apelo icônico, mas está fortemente amarrado a convenções histórica e culturalmente instituídas” (HENN, 2010, p. 88). É preciso, então, compreender *quê* – e *como* – *legi-signos* incidem na produção da notícia.

a) A composição dos legi-signos

Ao perpetuar determinados legi-signos, o neoliberalismo representa valores como objeto de signos como a ordem, a livre concorrência de mercado, a propriedade privada, o lucro; pilares do sistema. Justamente pelo que tem de convenção, o legi-signo é capaz de representar objetos exclusivamente abstratos. Uma ideia. Depende só da construção social. Não representa o singular; mas sim o geral: “A palavra mulher, por exemplo, é um geral. O objeto que ela designa não é esta mulher, aquela mulher, ou a mulher do meu vizinho, mas toda e qualquer mulher” (SANTAELLA, 1983, p. 14).

É impossível dissociar a produção de sentido do ambiente semiótico no qual se constituem os hábitos e em que o jornalismo se insere. Nele, jornalistas representam acontecimentos e geram interpretações. É razoável supor que os signos/notícia (como se chama o produto da semiose da notícia) sejam carregados de legi-signos cujas convenções atribuem a manifestações em dissonância com o consenso uma imagem arcaica⁴. E as próprias manifestações se dão em reação:

Os signos são condicionados pela forma de organização social em que os participantes se envolvem, mas também pelas condições imediatas da sua produção. Estas, na perspectiva de Hartley⁵, implicam a atenção

-
4. Oliveira (2012) defende um conceito de movimentos sociais que exclui grupos de direito do consumidor, por exemplo, que buscam reestabelecer a ordem do sistema econômico; não superá-la (GOHN, 2003). Quando a atenção recai sobre organizações antagônicas ao neoliberalismo, a oposição também se constitui como legi-signo.
 5. HARTLEY, John. **Understanding News**. Londres: Routledge, 1991.

à estrutura social de classes e às relações de poder e de dominação que lhe são inerentes. A vida dos signos nesta lógica é também um campo de confronto social e ideológico (CORREIA, 2011, p. 71).

Justifica-se a necessidade de entender o que há no jornalismo, visto como parte do ambiente semiótico em que acontecimentos da realidade são significados e como sistema semiótico que opera com seus legi-signos próprios. Como agem esses legi-signos nas redações?

b) As práticas jornalísticas como legi-signos

A produção da notícia configura-se numa semiose complexa, que sofre intervenções de várias ordens. Começa na pauta entregue ao repórter e passa por etapas consagradas: a redação do texto; o refinamento do editor; a eventual revisão do chefe de reportagem, do diretor de redação... Todos na direção da codificação à linguagem do veículo, conforme princípios de linha editorial ou manuais de redação. As práticas jornalísticas podem ser entendidas, assim, também como legi-signos.

Predominando legi-signos que representam valores conservadores do consenso neoliberal no ambiente semiótico em que atua o jornalismo, a prática dos profissionais na redação seguiria a regra. Dessa perspectiva, a escolha dos jornalistas, a rigor, costuma ser “[...] orientada pela aparência que a *realidade* assume [...], pelas convenções que moldam a sua percepção e fornecem o repertório formal para a apresentação dos acontecimentos, pelas instituições e rotinas” (MANOFF, 1986 apud TRAQUINA, 2001, p. 87).

c) Que legi-signos são esses

De um movimento etnográfico realizado durante a pesquisa que oferece aportes a este texto resulta a elaboração de quatro categorias de legi-signos que incidem na semiose da notícia. No jornal *Correio do Povo*, a observação ocorreu entre os dias 19 e 25 de setembro de 2011 e no jornal *Zero Hora* entre os dias 10 e 16 de outubro do mesmo ano. Ambos são do Rio Grande do Sul e têm sede na capital, Porto Alegre. Do primeiro ao último turno, foram acompanhados todos os processos de produção das redações, especialmente na editoria de Geral: da pauta entregue ao repórter à edição final.

A primeira categoria de legi-signos caracterizada foi a “Do neoliberalismo como ambiente semiótico”, cuja ação diz respeito aos valores que mantêm o consenso neoliberal. Na segunda estão os legi-signos “Do jornalismo como sistema de produção de sentido”, baseados nas convenções do campo. “Dos jornais como empresas de comunicação” são os legi-signos que dizem respeito à organização de cada periódico e, por fim, “Dos jornalistas como operadores sígnicos”, aqueles que têm relação com a formação dos profissionais, seu *common ground* (PEIRCE, 2002)⁶.

A conclusão, cotejados dados empíricos e teorias mobilizadas, é que o potencial de incidência na semiose da notícia é crescente, da primeira à quarta categoria. Conclusão que, espera-se, contribua a seguir à análise do objeto que materializa a reflexão proposta⁷.

6. Na livre tradução da língua inglesa para o português: fundamento comum.

7. Para saber mais das quatro categorias de legi-signos ver: Oliveira (2012).

A semiose da notícia no Jornal Nacional: Dia do Trabalhador como objeto

O trecho do *Jornal Nacional* de 1º de maio de 2012 que representa o Dia do Trabalhador tem cinco signos/notícia: 07min02seg. Em São Paulo, festas organizadas pelas duas maiores centrais sindicais do Brasil, Força Sindical e Central Única dos Trabalhadores (CUT); no Rio de Janeiro, festa que ocorria no Sambódromo da cidade; manifestações na Espanha, Grécia, França e Chile; acontecimentos nos Estados Unidos; e, por fim, na Bolívia⁸.

O apresentador Heraldo Pereira começa: “As festas do Dia do Trabalhador reuniram uma multidão hoje em São Paulo [...]”. O repórter César Menezes dá ênfase ao caráter festivo: ouve trabalhadores de outros estados que conquistaram um lugar no mercado de trabalho em São Paulo e fala da expectativa para prêmios oferecidos pelas centrais, com imagens de shows durante o dia. O texto da passagem é:

PASSAGEM: César Menezes (repórter) – O dia é de festa, mas o primeiro de maio é um feriado político. Por isso essa gente toda que veio acompanhar os shows, torcer pelos sorteios, também participou de manifestações e ouviu discursos [...].

Com o final da matéria, o apresentador Márcio Gomes aciona a repórter Tatiana Nascimento, do Rio de Janeiro, ao vivo. O texto da cabeça é: “No Rio de Janeiro, o Dia do Trabalho está sendo comemorado com um grande show na Praça da Apoteose [...]”. Apenas a festa é representada. A condução do telejornal, então, volta para Heraldo Pereira,

8. Trecho disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=AWHJE7XdPQQ>>. Acesso: 23 jul 2012.

que faz a cabeça da nota coberta que apresentará: “Com a Europa em crise, milhares de pessoas foram às ruas contra o desemprego e o corte em programas sociais”.

NOTA COBERTA: Heraldo Pereira (apresentador)
- Uma multidão tomou conta do centro de Madri para dizer não aos planos do governo de levar a diante a reforma trabalhista. O desemprego na Espanha supera os 24%. A mobilização se repetiu na Grécia, que enfrenta o quinto ano seguido de recessão. Os gregos vão às urnas no domingo. A crise econômica e as eleições também dominaram as caminhadas pelo Dia do Trabalho na França. Em Santiago, no Chile, a passeata foi reprimida com jatos de água. A polícia alega que ativistas incendiaram agências bancárias e agrediram os policiais.

Márcio Gomes anuncia, em seguida, matéria que representa acontecimentos estadunidenses: “Americanos não comemoram o Dia do Trabalho hoje. Mesmo assim a terça-feira foi marcada por manifestações”. Em Nova Iorque, a repórter correspondente Giuliana Morrone faz uma sonora: “O mundo financeiro é como um buraco negro, explica este manifestante que diz ter mestrado em economia”. Na imagem, o ativista aparece sem camisa, com a frase traduzida pela repórter estampada no peito.

Eis a última matéria: “O presidente da Bolívia, Evo Morales, anunciou hoje a expropriação de uma operadora de energia elétrica que pertencia a uma empresa da Espanha”, diz Heraldo Pereira. A repórter correspondente Delis Ortiz abre a matéria com imagens da operadora e de manifestações que ocorriam no país:

OFF: Delis Ortiz (repórter correspondente) – A medida foi anunciada como um presente pelo Dia

dos Trabalhadores. [...] Evo Morales tem enfrentado greves e protestos nos últimos meses. Hoje, a maior central sindical do país reuniu quatro mil pessoas na capital e queimou um boneco representando o presidente. Depois que assumiu o governo, em 2006, Evo anuncia nacionalizações no dia primeiro de maio. Começou pelas petroleiras, mineradoras e empresas de cimento. Desde 2010 partiu pra cima das elétricas.

Ela finaliza com uma passagem:

PASSAGEM: Delis Ortiz (repórter correspondente) - A expropriação na Bolívia ocorre duas semanas depois da medida argentina contra a petroleira espanhola Repsol, detentora da YPR. Curioso é que o boliviano Evo Morales havia dito que o exemplo argentino não influenciaria seu governo, que cumpre com os compromissos internacionais que assume.

Se a semiose é contínua, sucessiva, pode-se olhar para todo o trecho como um só signo gerador de interpretantes nas mentes afetadas pelo telejornal – e que representa como objeto o grande acontecimento Dia do Trabalhador, de repercussões mundiais.

Peirce (2002) divide o objeto entre imediato e dinâmico. Ao primeiro está relacionado o sentido que o signo que o representa produz; o segundo tem um sentido que está nele antes do signo, independe dele e por ele pode, dependendo do interpretante, ser mais ou menos representado. Ao olhar para o fogão a gás, aceso, dependendo do contexto de sentido que eu aciono, produzo um signo que pode representá-lo como um objeto que posso tocar, porque é frio: objeto imediato que represento. Se eu tocá-lo, queimo a mão. É como se o objeto dinâmico estivesse desmentindo o meu signo inicial

e, assim, os objetos não fossem completamente mudos (COLAPIETRO, 1993, p. 152⁹, 2004).

Para objetos de origens mais abstratas, é natural que essa explicação pragmática não se aplique tão perfeitamente. Reitera-se, pois, que os objetos não necessariamente têm uma concreticidade física, como o fogão: signos da categoria dos legi-signos representam objetos que são ideias, valores, vale lembrar. Interessa mais, agora, o objeto imediato, do nível da potência; dos sentidos que o signo pode projetar dependendo do interpretante na semiose e dos hábitos acionados para interpretar o objeto.

O *Jornal Nacional* reforça, nesse trecho, o consenso neoliberal, numa nítida tentativa de deslegitimar a luta dos trabalhadores. Perceba o raciocínio. Começa por matérias que retratam festas brasileiras, de modo a significar a situação dos trabalhadores à época como alheia a necessidade de protestos. Quando chega à Europa, que atravessava grave crise do sistema financeiro, se refere a manifestações de indignação; da mesma forma, no Chile e nos Estados Unidos. No final, a situação boliviana compõe o signo como uma espécie de ameaça: se o Brasil não seguir a cartilha do neoliberalismo, pode virar uma Europa, Estados Unidos, ou, na hipótese mais drástica, até uma Bolívia.

Relacionamos uma ideia abstrata a outra, estruturando, no fim, grandes sistemas de verdade lógica e matemática, sob cujos respectivos termos os fatos sensíveis da experiência arranjam-se [...] de modo que nossas verdades eternas são também verdadeiras quanto às realidades (JAMES, 1974, p. 27-28).

9. Livre tradução do original, em Língua Inglesa, para a Língua Portuguesa.

Na semiose que se desenrola, nota-se a incidência de legi-
-signos das quatro categorias caracterizadas na seção anterior,
mas, sobretudo, daqueles “Do neoliberalismo como ambiente
semiótico”. O telejornal agenda a opinião pública; a en-
quadra (McCOMBS, 2009). No mesmo dia, em São Paulo,
um protesto reuniu aproximadamente mil pessoas na região
central: trabalhadores, estudantes, sem-terra, mulheres femi-
nistas e militantes do movimento negro. Em passeata promo-
vida pela Conlutas, central sindical fundada por dissentes das
centrais hegemônicas, outras duas mil pessoas (LADEIRA,
2012)¹⁰. Ambos os acontecimentos, parte do objeto dinâmi-
co “Dia do Trabalhador” como grande acontecimento, não
mereceram atenção.

Mais representativo é o enquadramento conferido aos Es-
tados Unidos. Primeiro, porque o apresentador faz a ressalva
de que o país não celebra o Dia do Trabalhador em 1º de
maio. Ora, então, por que neste bloco? E mais: os protes-
tos a que a repórter se refere tinham, sim, relação com a
data, e eram promovidos pelo movimento *Occupy Wall Street*,
que tem como gênese a crítica ao capital especulativo e à
concentração da riqueza patrocinada pelo sistema financei-
ro internacional, sequer mencionado. Matéria publicada pela
agência Reuters Brasil dava o título: “Movimento Occupy
Wall Street protesta no 1º de Maio dos EUA”. E o lide era:

Os manifestantes do movimento Occupy Wall Street
se reuniram em frente a edifícios bancários, medi-
taram em parques e se dedicaram a cantar e dançar
contra as corporações na terça-feira em vários lugares

10. LADEIRA, Francisco. O 1º de maio e a imprensa brasileira. **Obser-
vatório da Imprensa**. 2012. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed693_o_1_de_maio_e_a_imprensa_brasileira>. Acesso: 25 jul 2012.

dos Estados Unidos, tentando aproveitar o Dia do Trabalhador para ressuscitar seu movimento de protesto do ano passado¹¹.

Jornalismo como mediador: limites e possibilidades

O que o *Jornal Nacional* faz ao significar a realidade caótica dos acontecimentos do Dia do Trabalhador é dar a ver do mundo e produzir conhecimento – mais ou menos novo; intervir na construção social da realidade. Em corolário, se constitui como instituição mediadora. Ao refletir sobre o conceito de *mediações* de Martín Barbero (1997)¹², Ollivier (2008) faz uma analogia com a diplomacia internacional: 1) há um conflito entre dois países; 2) um terceiro intervém como mediador; 3) o conflito é superado pelo acordo.

Avançado à *esfera pública* de Habermas (2003), o jornalismo tratar-se-ia de uma atividade de mediação em busca do melhor argumento:

Operando com um conceito normativo de esfera pública, o filósofo alemão o coloca no cerne da construção social da realidade e do agir político dos sujeitos. Habermas define tal esfera como uma rede comunicativa que é formada por – ao mesmo tempo que possibilita – um cruzamento de discursos justificados por razões. Trata-se de uma instância de choque de argumentos em público, sendo que a publicidade deve garantir não apenas a circulação desses

11. Disponível em: < <http://br.reuters.com/article/worldNews/idBRS-PE84005M20120501>>. Acesso: 19 jul 2012.

12. MARTÍN BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

argumentos, mas também o seu escrutínio de modo que prevaleça a força do melhor argumento. Concretizada em várias arenas temáticas que se atravessam, a esfera pública é o locus em que se processa o bem comum e o esclarecimento recíproco dos cidadãos (MENDONÇA, 2007, p. 131-132).

*Contra*iu *sensu* à crítica ao jornalismo presente no texto até agora, quando é pensado nessa perspectiva, tem importância fundamental para um projeto emancipatório de sociedade: ao produzir conhecimento, de modo a dotar os indivíduos de um *saber de si* - num tímido flerte que se faz aqui com a *hermenêutica do sujeito*, de Foucault (2006) -, dotá-los de racionalidade comunicacional, o jornalismo os tornaria capazes de exercer a *ação comunicativa* com vistas ao bem comum (HABERMAS, 2003).

Quando as atenções voltam-se novamente ao extrato da realidade social trazido à reflexão, no entanto, é inevitável a retomada da crítica sobre a forma como, na sociedade contemporânea, a realidade caótica dos acontecimentos é representada. No neoliberalismo como ambiente semiótico, aqueles legi-signos “Do jornalismo como sistema de produção de sentido” cerceiam a possibilidade de escrutínio; não dão margem à interpretação, impondo seu objeto imediato representado no signo/notícia. Resende observa que:

Envolto no real e na verdade como referentes, além de trazer a imparcialidade e a objetividade como elementos que operam sentidos, o discurso jornalístico tradicional - o que encontra legitimidade epistemológica - coloca à disposição do jornalista escassos recursos com os quais narrar os fatos do cotidiano (RESENDE, 2009, p. 35-36).

Ao pretender-se impessoal, o jornalismo pratica o que Gomes (2003) chama de disciplinariedade. “Quanto ao *Jornal Nacional*, da Rede Globo, é marcante a tentativa de impessoalidade na postura dos apresentadores e no tratamento dado às matérias” (GOMES, 2003, p. 85). Disciplinar, pois, é a tentativa que se revela no enunciado do repórter César Menezes quando diz que “*O dia é de festa*, mas o primeiro de maio é um feriado político”, e ainda “[...] essa gente toda que veio acompanhar os shows, torcer pelos sorteios, *também* participou de manifestações e ouviu discursos”. Ou na ironia do texto da repórter Delis Ortiz: “Curioso é que o boliviano Evo Morales havia dito que o exemplo argentino não influenciaria seu governo, que cumpre com os compromissos internacionais que assume”.

Pensar o “jornalismo como atividade própria de um espaço dinâmico em que se articulam estratégias de poder e como parte de um processo no qual representações e mediações são indissociáveis” (RESENDE, 2009, p.36) parece inviável diante do que o próprio Resende (2002) concebe como *texto cego*: esse que tem como propósito principal disciplinar e não produzir conhecimento; não considera o *Outro*; submete-se aos legi-signos que permeiam a atividade para fazer valer sua autoridade. É exatamente o que faz a repórter Giuliana Morrone, de Nova Iorque, quando identifica um de seus entrevistados com a frase: “[...] explica este manifestante que *diz* ter mestrado em economia”. Claro, não se trata do típico economista, como impõem os legi-signos que representam esse tipo de especialista como referente para a repórter.

A possibilidade do *encontro* dialógico, em Resende (2009), quando, efetivamente, a narrativa jornalística produziria conhecimento, está na intervenção do sujeito, nas marcas, nos ruídos que deixa no seu texto; no exercício da alteridade, não da autoridade. É por isso que postula-se ser a categoria dos legi-signos “Dos jornalistas como operadores sígnicos” a

que tem maior potencial de incidência na semiose da notícia. Ainda que as demais sigam em ação, numa negociação de sentido complexa, há espaços para semioses alternativas.

O próprio caso do *Jornal Nacional* e dos acontecimentos de 1º de Maio é pródigo em exemplos. Isso no mesmo ambiente semiótico que conserva legi-signos do neoliberalismo; um mesmo sistema de produção de sentido, o jornalismo; e uma mesma empresa de comunicação, a TV Globo. Repórteres e apresentadores ora usam Dia do Trabalho ora Dia do Trabalhador. Signos que produzem interpretantes diferentes. O segundo, aliás, representando um objeto imediato que remete a luta de classes como um dos referentes possíveis. Houve, ainda, um editor na Reuters Brasil que entendeu por bem dizer que nas manifestações dos Estados Unidos o *Occupy Wall Street* estaria “tentando aproveitar o Dia do Trabalhador para ressuscitar seu movimento”.

A possibilidade de invenção/ressignificação intrínseca à semiose a põe no centro do debate com vistas à compreensão do jornalismo como forma de conhecimento.

Contribuições ao debate

No momento em que as competências do jornalismo como campo – no conceito bourdiano mesmo – são questionadas com a emergência das redes sociais digitais e as novas tecnologias da comunicação, com implicações na formação acadêmica e na habilitação para o exercício da profissão, inclusive, é ainda mais vital para sua sobrevivência nas duas instâncias o debate acerca de um lugar para a produção de conhecimento que o mantenha no desenho epistemológico das ciências.

A pretensão absolutamente não é encerrar o debate. Ao contrário, estimulá-lo com a defesa de um ponto de vista a mais a partir do qual ele pode começar: a linguagem, com a

semiótica como referência, atendendo ao chamado que faz Berger (2010, p. 24-25): “Aprofundar o diálogo entre a prática jornalística e o conhecimento sobre o jornalismo é buscar formas de estabelecer diálogos [...] menos dissonantes entre o saber e o fazer na esperança de que o jornalismo possa [...] contribuir para o esclarecimento do mundo”.

A urgência se impõe pelo nível de esgotamento que atinge o modelo do texto cego (RESENDE, 2002). Com as novas formas de circulação e produção de informação, a legitimidade do jornalismo tem de se dar em outro paradigma que não o da autoridade, facilmente desconstituído por movimentos de ressignificação que emergem na internet, por exemplo, embora ainda seja cedo para avaliar consequências mais definitivas.

Independentemente do meio, se novo ou velho, é necessário olhar para dentro; refletir sobre a essência dos jornais enquanto obra cultural (GROTH, 2011). E como tal, que finalidade tem? Groth propõe essa reflexão desde a primeira metade do Século 20: “Esta foi a contribuição pioneira que Groth forneceu [...]: um sistema de leis próprias, uma análise profunda da essência do periódico e com isso os fundamentos epistemológicos para a Ciência dos Jornais” (MEDITSCH; SPONHOLZ, 2011, p. 12).

Há de se fazer ainda um esforço de superação definitiva do momento em que os efeitos político-sociais e econômicos da imprensa, por si só, se impunham como objeto: “Esses objetivos já são perseguidos por outras ciências [...] e para a ciência jornalística os resultados a serem obtidos só entram em cogitação secundariamente: [...] serão ciências auxiliares da ciência jornalística autônoma e particular” (GROTH, 2006, p. 188). Parte desse esforço se encaminha à conclusão considerando que a produção de sentido, a significação do mundo e a intervenção na construção social da realidade residem no interior da ciência jornalística e contribuem para a compreensão da finalidade dos jornais na totalidade das criações humanas (GENRO FILHO, 1989).

Referências

ANTUNES, Ricardo. A “terceira via” de “Tory” Blair: a outra face do neoliberalismo inglês. **Outubro**. São Paulo, n 3, p 31-52, 1999.

BENETTI, Marcia. O jornalismo como gênero discursivo. **Galáxia**. São Paulo, n 15, 2008.

BERGER, Christa. O conhecimento do jornalismo no círculo hermenêutico. **Brazilian Journalism Research**, vol 6, n 2, p 17-25, 2010.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. Tratado de Sociologia do Conhecimento. Petrópolis: Vozes, 1983.

COLAPIETRO, Vincent M. **Peirce’s approach to the self**. A Semiotic perspective on human subjectivity. Albany: State University of New York Press, 1989.

___ **Glossary of Semiotics**. 1ed. New York: Paragon House, 1993.

___ The routes of significance: reflections on Peirce’s theory of interpretants, in **Cognitio**, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 11-27, jan./jun. 2004.

CORREIA, João C. **O admirável mundo das notícias: teorias e métodos**. Covilhã: UBI, LabCom, 2011.

DARNTON, Robert. Jornalismo: toda notícia que couber a gente publica. In: **O beijo de Lamourette**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p 70-97.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. 2ªed. São Paulo: Martins Fortes, 2006.

FRANCISCATO, Carlos E. **A fabricação do presente:** como o jornalismo reformulou a experiência do tempo nas sociedades ocidentais. São Cristóvão: Editora UFS/Fundação Oviedo Teixeira, 2005.

GENRO FILHO, Adelmo. **O segredo da pirâmide.** Por uma teoria marxista do jornalismo. Porto Alegre: Ortiz, 1989.

GOHN, Maria da Glória. Cidadania, meios de comunicação de massas, associativismo e movimentos sociais. In: PERUZZO, Cícilia; ALMEIDA, Fernando (orgs.). **Comunicação para a Cidadania.** São Paulo: INTERCOM; Salvador: UNEB, 2003.

GOMES, Mayra R. **Poder no Jornalismo:** Discorrer, disciplinar, controlar. São Paulo: Hacker, 2003.

GROTH, Otto. Tarefas da pesquisa da ciência da cultura. In MAROCCO, Beatriz; BERGER, Christa. **A era glacial do jornalismo.** Porto Alegre: Sulina, 2006. p 182-306.

___ **O poder cultural desconhecido:** fundamento da ciência dos jornais. Petrópolis: Vozes, 2011.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública:** investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HENN, Ronaldo. O acontecimento em sua dimensão semiótica. In: BENETTI, Marcia; FONSECA, Virginia (Orgs.). **Jornalismo e acontecimento.** Mapeamentos críticos. Florianópolis: Insular. 2010. p 77-92.

___ **Jornalismo como semiótica da realidade social.** 2008. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_375.pdf>. Acesso: 25 jun 2012.

JAMES, William. Pragmatismo textos selecionados. In: **Os Pensadores XL.** São Paulo: Editora Abril, 1974.

McCOMBS, Maxwell. **A teoria da agenda:** a mídia e opinião pública. Petrópolis:Vozes, 2009.

MEDITSCH, Eduardo. **O jornalismo é uma forma de conhecimento?** 1997. Disponível em: <<http://www.bocconi.pt/pag/meditsch-eduardo-jornalismo-conhecimento.pdf>>. Acesso: 18 jul 2012.

MEDITSCH, Eduardo; SPONHOLZ, Liriam. Bases para uma teoria do jornalismo 2.0. In: GROTH, Otto. **O poder cultural desconhecido:** fundamento da ciência dos jornais. Petrópolis:Vozes, 2011. p. 9-25.

MENDONÇA, Ricardo F. Movimentos sociais como acontecimentos: linguagem e espaço público. **Lua Nova**, São Paulo, n. 72, p. 115-142, 2007.

OLIVEIRA, Felipe Moura de. **Produção da notícia e movimentos sociais:** processos de produção no Jornalismo. 2012. 286f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS, 2012.

OLLIVIER, Bruno. Medios y mediaciones. **Anthropos**, n. 219, p. 121-131, 2008.

PEIRCE, Charles S. **The collected papers of Charles Sanders Peirce.** Past Masters, CD-ROM. EUA: IntelLex Corporation, 2002.

RESENDE, Fernando. **O olhar às avessas:** a lógica do texto jornalístico. 2002. 239f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2002.

_____. O jornalismo e suas narrativas: as brechas do discurso

so e as possibilidades do encontro. **Galáxia**, São Paulo, n 18, p 31-43, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

TRAQUINA, Nelson. **O estudo do jornalismo no século XX**. São Leopoldo: Unisinos, 2001.

PARTE IV.

LINGUAGENS E ESPACIALIDADES

14.

A dimensão sistêmica da publicidade: o diálogo com os meios e o consumo¹

REGIANE MIRANDA DE OLIVEIRA NAKAGAWA

Introdução

Este artigo é dedicado ao estudo de duas questões diretamente imbricadas. A primeira diz respeito à dimensão eminentemente sistêmica da publicidade. Longe de ser autossuficiente, a publicidade apenas é capaz de se constituir enquanto um fenômeno cultural em virtude da sua articulação com um entorno mais amplo. Isso implica reconhecer não apenas a diversidade compositiva que a distingue como também o seu contínuo devir, impulsionado pelas trocas que os anúncios estabelecem com outras esferas culturais. Dentre elas, duas destacam-se: o consumo e os meios de comunicação.

1. A primeira versão deste trabalho foi apresentada no XIII Congresso Internacional Ibercom, realizado em Santiago de Compostela em maio de 2013.

Tal delimitação não é aleatória. Todo anúncio visa tornar público um bem de consumo, seja ele um produto tangível ou não. Logo, anterior à própria atividade publicitária, é preciso que haja um sistema de produção de mercadorias que justifique a necessidade de publicizá-las com o objetivo de gerar demanda. Por outro lado, como não possui um meio que lhe é próprio, a publicidade tende a “apropriar-se” dos mais diferentes meios e das linguagens vinculadas a eles para constituir uma forma expressiva que lhe seja distintiva. É desse processo que surgem novas formas de anunciar sem as quais os anúncios nem sequer ganhariam materialidade na cultura.

Dessa forma, pode-se pressupor que qualquer alteração operacionalizada tanto na esfera do consumo quanto dos meios gera, necessariamente, alterações no modo de fazer e pensar a publicidade. Essa conjectura serve de base para a segunda questão que este artigo pretende debater, relativa às possibilidades de apreensão do funcionamento da publicidade tendo em vista a sua semiose ininterrupta.

É pela correlação entre uma questão e outra que conduziremos nossa discussão no sentido de indicar como a abordagem retórica pode contribuir para a edificação de um conhecimento da publicidade que abarque, justamente, sua dimensão eminentemente sistêmica. Para tal, partiremos da seguinte hipótese: enquanto o consumo interfere na constituição dos argumentos utilizados para persuadir, a ação dos meios faz-se presente na configuração da linguagem das peças. Trata-se de uma tentativa de compreensão que visa incorporar o próprio movimento do objeto ao modo de entendê-lo, ao mesmo tempo em que intenta elucidar como a abordagem retórica também pode ser apreendida por meio da perspectiva sistêmica.

O consumo e os meios como invariáveis do sistema publicitário

A compreensão do funcionamento sistêmico da publicidade que fundamenta nossa análise vai diretamente ao encontro do entendimento da cultura por meio dos seus sistemas sógnicos, tal como prevê a tradição de pensamento representada pelos semioticistas da Universidade de Tártu que, na década de 1960, constituíam um campo de conhecimento denominado “Semiótica da Cultura”.

Para eles, todo sistema é constituído por um conjunto de variáveis e invariáveis. As variáveis são fruto das trocas estabelecidas com outras esferas, ao passo que as invariáveis decorrem do funcionamento sincrônico de um conjunto de variáveis, que tanto impedem o desfazimento dos sistemas, quanto distinguem o seu funcionamento em relação a outros. Com isso, um sistema apenas pode ser apreendido pela discriminação da sua fronteira (LÓTMAN, 1990), que permite não apenas delinear a individualidade semiótica que o identifica como também a troca que ele estabelece com o entorno.

Por conseguinte, quando nos reportamos ao consumo e aos meios, estamos, essencialmente, aludindo às duas principais invariáveis que distinguem o sistema publicitário. Todavia, ser invariável não implica ser imóvel. A amplitude da abordagem desenvolvida pelos semioticistas da cultura reside justamente no entendimento de que as invariáveis podem adquirir novas configurações ou ser redefinidas com o tempo, em virtude do contínuo devir dos sistemas. Por isso, não se pode desconsiderar que as mudanças operacionalizadas ora no consumo, ora nos meios (ou ainda, ocasionadas por alguma outra variável) geram, igualmente, alterações no funcionamento da publicidade.

Não se trata de pensar essa relação de forma automática ou previsível, como se a publicidade fosse um mero recep-

táculo daquilo que ocorre em outras esferas ou, ainda, um reflexo de transformações sociais mais profundas. Conforme enfatiza Iúri Lótman, um dos principais representantes da Escola de Tártu, a fronteira semiótica deve ser compreendida como a “suma de los traductores ‘filtros’ bilíngues” (LÓTMAN, 1996, p.24) que se coloca entre diferentes sistemas, de modo que tudo aquilo que “adentra” uma dada esfera passa, obrigatoriamente, pelo processo tradutório. Por ser um sistema aberto, dotado de uma individualidade semiótica própria, a publicidade operacionaliza continuamente a tradução daquilo que lhe é “externo”, dando origem a configurações novas e, muitas vezes, não previsíveis.

Por sua vez, tais configurações ganham materialidade na cultura por meio de textos culturais, que são as mensagens produzidas pelos sistemas com base na diversidade de codificações que os caracterizam. No caso em questão, a forma mais elementar de apreendê-los seria por intermédio dos anúncios, ainda que eles não esgotem as possibilidades expressivas do sistema publicitário. Isso ocorre porque, cada vez mais, se nota que fazer publicidade não significa produzir anúncios, o que, de certo modo, indica a própria redefinição do sistema em virtude do seu diálogo com outras esferas.

Retomando a questão relativa à retórica, logo, cabe perguntar: de que forma ela poderia ser entendida nesse processo? Como situá-la em meio à caracterização sistêmica da publicidade? Por que ela serviria de base para apreender o *continuum* do sistema publicitário, tal como prevê a hipótese apresentada anteriormente?

Em primeiro lugar, cumpre ressaltar que toda mensagem publicitária aspira, essencialmente, a persuadir, isto é, produzir alguma “ação” sobre o outro, ainda que, com o tempo, essa ação possa adquirir as configurações mais variadas. Tal como define Aristóteles em sua *Retórica* (2010), a retórica lida justamente com as relações comunicativas pautadas pela

persuasão. Inclusive, pode-se afirmar que, no caso do sistema publicitário, esse objetivo está estreitamente ligado ao consumo, uma vez que, ao incitar as relações de troca, a publicidade também se configura como um importante instrumento de promoção do capitalismo.

Todavia, esse aspecto, por si só, não esgota a justificativa da nossa hipótese. Ainda segundo Lótmán (1996, p. 119), a retórica deve ser entendida de uma dupla perspectiva: primeiro, como uma retórica do “texto aberto”, voltada para o exame da edificação de novas mensagens na cultura (e que abarcaria uma “retórica das figuras”) e, segundo, como uma retórica do “texto fechado”, direcionada para o estudo da poética do texto. Em especial, interessa-nos a primeira definição apresentada pelo teórico sobre a retórica, uma vez que ela está diretamente relacionada ao chamado “pensamento criador” (LÓTMAN, 1996), ou seja, o mecanismo presente na cultura responsável pela geração de novas mensagens.

Para os semioticistas, todo texto retoricamente articulado apresenta algum tipo de analogia, pela qual é estabelecida a correlação entre textos completamente distintos. Quanto maior o grau de “intraduzibilidade” entre eles, ou seja, quanto mais os extratos colocados em relação forem diferentes, maior será o efeito retórico produzido. Isso decorre do estabelecimento de “equivalências tradutórias”, resultantes da inexistência de “algún algoritmo dado de antemano a partir de algún outro mensaje” (LÓTMAN, 1996, p.65) para que ocorra a transposição entre um e outro.

É nesse contexto que Lótmán situa a configuração dos tropos ou “figuras”, um dos principais traços distintivos do texto retoricamente articulado. Todavia, a concepção desenvolvida pelo autor não restringe os tropos a uma mera substituição semântica ou a um ornamento sobreposto ao texto com o intuito de torná-lo mais “aprazível”. Para ele, a constituição do tropo é fruto de um processo tradutório que,

necessariamente, resulta na germinação de um novo arranjo sógnico, pois “el tropo es un mecanismo de generación de plurivocalidad semántica, um mecanismo que introduce en la estructura semiótica de la cultura el grado de indefinición que esta última necesita” (LÓTMAN, 1996, p. 129).

Por essa razão, ao vincular-se ao pensamento criador, a retórica oferece-nos um ponto de vista de análise que considera, justamente, o movimento que distingue os sistemas, uma vez que apenas pelo diálogo entre eles seria possível apreender a formação do tropo. No âmbito das mensagens publicitárias, entendemos que a formação de analogias não pode prescindir do diálogo que os anúncios estabelecem com os meios, pois, conforme foi afirmado no início deste artigo, a publicidade não possui um meio de comunicação “próprio” e, por isso, seu funcionamento depende do diálogo com outras formas de linguagem.

Em relação a esse aspecto, entendemos que ainda cabe um contra-argumento, porque não se pode afirmar que a publicidade opera apenas no campo do novo, em virtude do estreito vínculo que ela estabelece com o consumo, do qual resulta a funcionalidade a que está sujeita. São vários os casos em que se verifica, na configuração dos anúncios, a presença de traços extremamente redundantes, seja na escolha dos argumentos, seja na utilização de determinados recursos de linguagem. Quanto a tal particularidade, cumpre ressaltar que cada esfera cultural possui uma temporalidade própria, da mesma forma que o movimento dos sistemas é caracterizado por instantes de extrema inventividade, como também por momentos de desenvolvimento gradual, tal como afirma Lótman (1993, p. 27). Esse fato não significa que, forçosamente, um processo suceda o outro, mas que ambos podem ser apreendidos na sincronia da cultura, já que sistemas mais permeáveis a mudanças podem intervir em sistemas menos afeitos às transformações, acelerando o seu processo tradutório.

Assim, antes de qualquer julgamento prévio, com base apenas na funcionalidade mercantil dos anúncios, é preciso que se busque captar qual é a temporalidade que distingue o devir do sistema publicitário, levando-se em conta as trocas que ele estabelece com o entorno. Conforme sustentamos, o consumo é apenas uma das esferas que compõem a formação sistêmica da publicidade e, por isso, ele não pode ser considerado fator determinante para o funcionamento das peças persuasivas.

Tendo em vista a relação da publicidade com as suas principais invariáveis e o modo pelo qual cada uma delas interviém na articulação suasória dos anúncios, seria possível tomar a retórica como um importante recurso de apreensão do sistema publicitário, uma vez que ela permitiria discriminar a ação do consumo e dos meios na configuração dos anúncios. Como forma de elucidar as possibilidades interpretativas desse viés analítico, retomaremos alguns pressupostos presentes na *technè rethorikè* formulada por Aristóteles, porém, de outro ângulo. Nosso percurso prevê um olhar sistêmico tanto para a compreensão da *inventio*, a parte da retórica voltada para o estudo das provas, quanto da *elocutio*, que trata dos ornamentos utilizados na configuração de uma mensagem.

O consumo, os argumentos e a *inventio*

Em conjunto com a *inventio* e a *elocutio*, a retórica ainda é constituída por outras três partes: a *dispositio*, referente à disposição sintagmática do enunciado, a *memória*, relativa ao repertório que é ativado na elaboração dos textos e a *actio*, voltada ao aspecto performático.

Em especial, cabe à *inventio* o estudo dos argumentos utilizados pelo orador com o intuito de persuadir. Ao contrário do que pode sugerir uma interpretação apressada do termo, a *inventio* lida menos com a invenção daquilo que deve ser dito

que com a seleção adequada dos argumentos em face de uma determinada intenção comunicativa e das crenças do auditório. Trata-se de um procedimento que independe do fato de a prova utilizada encontrar-se fora-da-*technè*, ou seja, de possuir uma “existência” fora do enunciado, ou de ser uma prova dentro-da-*technè*, isto é, forjada pela própria linguagem, porém, verossímil ao público.

No âmbito da dimensão sistêmica da publicidade, entendemos que a constituição da *inventio* está diretamente relacionada ao consumo, cujas transformações não se dissociam das distintas fases de desenvolvimento do capitalismo. Em cada um desses períodos, seria possível apreender as diferentes redefinições sofridas pelo consumo ao longo da história e, em consequência, da própria atividade publicitária. Isso significa que, apesar das especificidades dos produtos anunciados, os argumentos utilizados pela publicidade para persuadir não podem desconsiderar um cenário cultural mais amplo que interfere no sistema de crenças do auditório e que, de uma forma ou outra, igualmente intervém na constituição suasória dos anúncios.

Contudo, não se trata de pensar o devir do consumo com fundamento na contiguidade histórica que visa elucidar como um momento sucede o outro, o que igualmente poderia nos levar a pontuar a existência de diferentes fases de desenvolvimento da publicidade, de modo que o estágio mais atual seria capaz de sobrepujar o anterior. Não é esse o movimento da linguagem, tampouco o vir a ser da cultura. Interessa-nos pensar esse devir por meio do seu *continuum* semiótico, pautado pelo contínuo ir e vir dos textos culturais e pelo diálogo que se estabelece entre diferentes “épocas”, mediante o processo tradutório. Por essa razão, a escolha de nos basearmos numa dada “periodização” para indicar a maneira pela qual o consumo interfere na articulação retórica dos anúncios advém do reconhecimento

de determinadas dominâncias que, como enfatiza Roman Jakobson (1983), permitiriam apreender certa orientação dos textos culturais produzidos numa certa época, que não exclui os extratos “anteriores”, mas os incorpora na constituição de novos textos culturais.

Para proceder nossa argumentação, tomaremos como exemplo um dos traços que, na atualidade, distingue boa parte dos apelos presentes nos anúncios, independentemente daquilo que é anunciado: o consumo consciente. Ao se construir uma análise mais detalhada da publicidade nos dias de hoje, é quase impossível não observar a recorrência da utilização desse tema como estratégia persuasiva.

Como bem enfatiza Bauman (2008), há uma diferença significativa entre a chamada “sociedade dos produtores” da então denominada “sociedade dos consumidores”. A primeira se reporta aos primórdios do desenvolvimento do capitalismo, fase que se caracterizou pela expansão do aparato produtivo e pela produção de bens de primeira necessidade direcionados à satisfação das necessidades mais imediatas e cotidianas dos indivíduos, ao passo que a segunda diz respeito ao momento subsequente à crise de superprodução ocorrida em 1929, provocada pela inexistência de uma demanda suficiente para absorver a grande oferta de mercadorias. Desse contexto emergiu a necessidade de incitar o desejo de consumir para além da satisfação das necessidades mais imediatas e, paralelamente, difundir a acessibilidade ao consumo, ou seja, fazer dele algo passível de ser alcançado por “todos”.

Ainda segundo o autor, a sociedade dos produtores pautou-se essencialmente pela consciência da relação de “compra e venda da capacidade de trabalho” (BAUMAN, 2008, p. 22), pois dotar o trabalho humano de um valor de mercado resultou em transformar em mercadoria o produto do próprio trabalho e, de tal transformação, decorre o fetiche da mercadoria. Por outro lado, na sociedade dos consumidores,

o processo de fetichização teve como foco a “subjetividade” dos consumidores, que passou a ser definida com fundamento nas opções de compra e venda cotidianamente ofertadas aos indivíduos. Com isso, o sujeito é apreendido quase que exclusivamente por meio da “idealização” da sua subjetividade, tendo em vista as escolhas que ele faz enquanto consumidor, relegando assim “suas origens demasiado humanas, juntamente com o conjunto de ações humanas que levaram ao seu aparecimento e que foram condição *sine qua non* para que isso ocorresse” (BAUMAN, 2008, p. 23).

Nesse cenário, em que a necessidade se configura como um “produto do sistema de produção” (BAUDRILLARD, 2008, p. 86), tornou-se imperativo edificar todo um aparato que visa, tão somente, à própria sobrevivência do sistema econômico-produtivo e não à fruição e satisfação do sujeito em relação ao objeto de desejo. Em consequência, a necessidade de fomentar a aquisição de mercadorias por um consumidor continuamente insatisfeito fez que os objetos se tornassem cada vez mais descartáveis, pois, como afirma Bauman, a sociedade dos consumidores “desvaloriza a durabilidade, igualando ‘velho’ a ‘defasado’” (2008, p. 31). Por sua vez, o descarte gera lixo, que cresce na mesma proporção que o consumo conspícuo. No que se refere a esse aspecto, estamos no limiar entre o consumo e o consumismo. Enquanto o primeiro consiste numa ação necessária, realizada pelos seres humanos para garantir a própria sobrevivência; o segundo é um “atributo da sociedade” (BAUMAN, 2008, p. 41), decorrente da contínua reificação das vontades e desejos pelo mercado.

Ora, somente nesse cenário em que o consumismo se transformou na principal força motriz da sociedade é que o discurso sobre o consumo consciente poderia aflorar. O aumento exponencial de detritos gerados pelo contínuo descarte de produtos provocou um profundo desequilíbrio em diferentes ecossistemas, tornando imperativa a necessidade

de discutir outra racionalidade para o consumo. Ainda que, muitas vezes, não haja uma precisão quanto à designação do termo “consumo consciente”, que ora enfoca a ação dos consumidores, ora o efeito do consumismo sobre o meio ambiente, interessa-nos pontuar como toda essa discussão está associada a um contexto mais amplo.

Paralelamente, a alusão ao consumo consciente por parte de um conjunto expressivo de anunciantes, que abarca os mais diversos segmentos de mercado, como bancos, redes de *fast-food*, empresas de cosméticos, dentre muitos outros, torna-se cada vez mais recorrente, configurando-se numa espécie de premissa que deve fundamentar as ações e os discursos das mais variadas empresas e perfis de consumidores.

Nota-se que a mesma lógica dedutiva que serviu de base para a edificação da grande “crença” no consumo difundida pelas mensagens publicitárias no início da chamada sociedade dos consumidores agora é retomada, todavia, com outro objetivo e outra premissa maior, extremamente verossímil no atual contexto sociocultural, relativa à necessidade de repensar o consumo desenfreado. Disso resulta a possibilidade de uso de uma “grande” generalização como recurso persuasivo passível de ser utilizado para vender serviços bancários, sanduíches, sabonetes, etc., que, dentro dessa estrutura lógica, funcionariam como uma espécie de premissa menor, pela qual se busca demonstrar o modo pelo qual todos eles estão trabalhando em função de um bem comum.

Porém, cumpre fazer uma ressalva. Há uma diferença significativa entre a emersão do problema gerado no meio ambiente pelo lixo e a sua apropriação pela publicidade que, mesmo se contrapondo discursivamente ao consumismo, paradoxalmente, transforma esse apelo em argumento de vendas. Isso não quer dizer que desconsideramos a relevância dos problemas ecológicos causados pelo consumismo, tampouco o trabalho realmente comprometido, realizado por muitas

empresas no sentido de mitigar tais efeitos. Interessa-nos, sim, discutir a incorporação dos valores relacionados a essas questões pelo auditório e o seu uso como estratégia persuasiva.

O raciocínio que procede por dedução, utilizado como forma de reafirmar os valores correntes do mercado, passa a constituir uma espécie de memória que, de forma geral, tende a contaminar tanto o consumo quanto os apelos usados pela publicidade. É importante ressaltar que, segundo Lótman (1998), a memória cultural se volta mais para o futuro que para o passado, uma vez que seu funcionamento se assemelha a uma espécie de “programa de ação”, capaz de atuar na geração de novos textos culturais. Nessa linha de raciocínio, entendemos que são os anúncios/textos estruturados segundo tal ordenação lógica que permitiriam apreender uma orientação, por parte do consumo e do sistema publicitário, de um determinado “tipo de memória”, que seria continuamente ressignificada por meio das relações tradutórias.

Por conseguinte, a configuração de determinadas ordenações textuais em consonância com o raciocínio dedutivo produz um modo específico de constituição dos argumentos, elaborados com base nas crenças difundidas ora pelo consumo, ora pelo consumismo. Nesse caso, nota-se a impossibilidade de apartar pensamento, linguagem e processo argumentativo, uma vez que as diferentes possibilidades de construção argumentativa não se dissociam da própria diversidade de tipos de articulação lógica do pensamento, na qual a dedução é apenas uma delas.

Isso não quer dizer que outras estruturas argumentativas não possam ser articuladas nesse contexto, porque o movimento sistêmico da cultura não é passível de ser controlado. Contudo, conforme temos apontado, é possível reconhecermos certas propensões quanto ao processo de constituição dos textos culturais numa determinada época ou, ainda, a orientação a certo tipo de memória, que tendem a interferir

no processo de articulação de novos arranjos textuais. É o caso, por exemplo, do uso de modalidades argumentativas apoiadas na indução, em que um dado anunciante costuma enumerar as ações que realiza em proveito do meio ambiente para, ao final, construir uma grande generalização que busca incitar uma “parceria de compra” com o consumidor, em virtude do compartilhamento de valores comuns.

Nesse caso, opera-se a enumeração de um conjunto de ações sobre as quais há uma espécie de “acordo prévio” que precede a própria argumentação, dada a existência de um *a priori* que já se encontra referendado e que serve igualmente de base para a constituição da premissa maior que fundamenta os argumentos alicerçados na dedução.

Por fim, quanto ao processo persuasivo que envolve essas mensagens, cabe ainda uma observação. Segundo Lótman (1996), de forma geral, os textos culturais exercem três funções na cultura que, longe de se excluírem, coexistem sincronicamente numa mesma mensagem: a função comunicativa, relativa ao significado unívoco transmitido por um texto; a função mnemônica e a função criadora, responsável por produzir novos sentidos na cultura, mediante a edificação de arranjos textuais inusitados.

Pode-se dizer que as formas argumentativas apontadas anteriormente estão em consonância com as duas primeiras funções, pelas quais se torna possível tanto estabelecer um vínculo comunicativo com o receptor, mediante o compartilhamento de uma informação que já faz parte do seu repertório, quanto reconhecer um traço relativo à memória do consumo e da publicidade.

Por outro lado, diferentemente daquilo que, em geral, estabelecem os tratados sobre retórica, para Lótman (1996), a relação com o auditório não se dá pela mera incorporação dos valores e expectativas do público pela mensagem, mas, sim, pelo compartilhamento de uma memória textual co-

num que é ativada no processo de tradução operacionalizado pelo público. Para os semioticistas da cultura, o auditório não se reduz a um mero decodificador, mas configura-se como um texto cultural que se coloca igualmente numa relação tradutória com outros textos.

Quando nos reportamos ao viés mnemônico dos anúncios, referimo-nos à estrutura lógico-dedutiva que orienta boa parte da elaboração argumentativa presente nas peças publicitárias, e não ao seu referente, ao passo que é justamente essa forma de ordenação que permite ao auditório reconhecer algo que já é de conhecimento comum e, a partir de tal reconhecimento, operacionalizar a produção de sentidos.

Em outras palavras, é a estrutura lógica de articulação dos textos que constitui a memória textual compartilhada por uma dada coletividade e que elucida, em termos gerais, uma possível “retórica do capital”, em que os valores relacionados ao consumo e ao consumismo, sejam eles quais forem, se articulam como uma matriz social que objetiva orquestrar o comportamento social e que, justamente por isso, se transformam em grandes premissas.

A publicidade, os meios e a *elocutio*

Apesar da sua importância, os aspectos apontados anteriormente não esgotam a diversidade de sentidos que as mensagens publicitárias são capazes de produzir. Para que possamos apreendê-las, é preciso igualmente verificar a maneira pela qual a interação da publicidade com os meios intervém na articulação retórica dos textos culturais que ela cria.

Cumpramos ressaltar que aquilo que entendemos por meios não se confunde com aparato técnico ou tecnológico, mas reporta-se à dimensão ambiental das extensões, em conformidade com a compreensão formulada por Marshall

McLuhan. Dessa perspectiva, os meios são definidos em função dos efeitos sociais, psíquicos e cognitivos que uma tecnologia gera na sociedade e na cultura. Além do mais, na caracterização ambiental dos meios, McLuhan ainda reserva um lugar de destaque para a linguagem. De certo modo, o autor indicia a potencialidade sógnica das extensões ao defini-las como “expressões de nosso próprio ser e, em essência, literalmente linguísticas...Têm sua própria sintaxe e gramática, como qualquer forma verbal” (2005, p. 341).

Se uma gramática pressupõe o conjunto de regras-padrão que determina o uso correto de uma língua, então, pode-se supor que todo meio carrega “em si” a potencialidade de constituir linguagem e a capacidade de representar. Entretanto, convém considerar que uma gramática não se confunde com a linguagem, uma vez que esta se define por processos associativos e combinatórios altamente complexos, que não se limitam àqueles previstos por um conjunto de regras e tampouco se restringe a um único sistema, tal como o próprio autor reconhece ao afirmar que “A linguagem é muito mais que um simples meio convencional de comunicar ideias” (McLUHAN, 1978, p. 203), com o objetivo de viabilizar o estabelecimento do vínculo comunicativo entre dois ou mais interlocutores.

Para McLuhan, a produção de linguagem demanda um processo altamente complexo, que não pode ser dissociado da dimensão ambiental e dialógica das extensões. Isso ocorre porque, pela perspectiva ecológica dos meios, quando surge, uma tecnologia não elimina as anteriores, mas estabelece com elas um diálogo intenso, pois tanto promove a tradução das formas expressivas já existentes para constituir uma linguagem que lhe seja característica quanto gera a ressignificação dos ambientes já existentes.

Nota-se que o autor delega aos meios um funcionamento sistêmico próximo daquele percebido pela abordagem sógnica

da cultura realizada pelos semioticistas da Tártu, uma vez que o teórico canadense não desconsidera o papel exercido pela linguagem no funcionamento e na definição das extensões, tampouco negligencia que os meios subsistem na cultura em contínuo devir. Por isso, a concepção de meios que fundamenta nossa conjectura toma por base, essencialmente, “o híbrido de codificações que [e o meio] congrega... [que] se configura em função de algo que lhe é potencial” (MACHADO, 2002, p.231), tendo em vista as trocas que as extensões estabelecem com outras esferas culturais, das quais decorre a possibilidade de emersão de novos arranjos textuais.

Conforme ressaltamos anteriormente, como não possui um meio próprio, a publicidade tende a inserir-se nesse mesmo *continuum* que distingue o funcionamento dos meios na cultura. Apesar de caracterizar-se por alguns traços retóricos que lhe são muito particulares como, por exemplo, a apresentação dos benefícios e dos atributos (sejam eles tangíveis ou não) do anunciante, todo anúncio publicitário é, de alguma forma, contaminado pelos códigos do meio onde é veiculado. São essas distintas codificações que geram muitos dos recursos persuasivos exaustivamente utilizados pelos anúncios, da mesma forma que tais usos podem ser igualmente ressignificados por meio das trocas que distinguem o vir a ser dos meios.

É por intermédio desse movimento que, a nosso ver, seria possível apreender, na publicidade, a articulação da *elocutio*. Comumente, ela é entendida como uma esfera vinculada à seleção das palavras a serem utilizadas no discurso com um determinado intuito comunicativo, tanto que o estudo das figuras retóricas ou tropos consiste numa parte importante da *elocutio*. Porém, da perspectiva apresentada pelos semioticistas da cultura quanto à formação sistêmica dos tropos, entendemos que é possível ampliar o campo de ação da *elocutio*, estendendo-a para outras formas de linguagem, afinal, os textos culturais não se limitam apenas ao código verbal.

Assim, da mesma maneira que os tropos são passíveis de ser edificados mediante o processo tradutório estabelecido entre diferentes sistemas culturais, o mesmo ocorreria com a interação entre distintos meios, pelos quais novas formas associativas seriam edificadas. Apenas por meio desse processo seria possível apreender, no âmbito da publicidade, a constituição do tropo retórico o que, necessariamente, resultaria na constituição de anúncios caracterizados por arranjos sígnicos inusitados, ao mesmo tempo que permitiria captar o caráter inventivo e inovador desses textos, que passariam a exercer uma função comunicativa na cultura que não se limitaria, apenas, à difusão da crença no consumo.

Tal conjuntura leva-nos, necessariamente, a rever a interação que se estabelece entre *inventio* e *elocutio* na publicidade. Ainda que a primeira esteja diretamente relacionada à esfera do consumo, é essencial levar em conta que a segunda também pode vir a exercer uma função argumentativa, desde que não se perca de vista um traço central que distingue a memória do processo argumentativo, sobretudo quando observado do aspecto da oralidade: o caráter responsivo, em que o interlocutor edifica sua fala com base na resposta do outro.

É essa dimensão perceptocognitiva que é capaz de ser ativada pelo receptor/texto na relação que estabelece com os textos culturais constituídos com fundamento nos tropos, pois cabe a ele apreender a correlação estabelecida entre as diferentes esferas que foram colocadas em relação e buscar, inclusive, discernir como a analogia constitutiva do tropo é capaz de ressignificar a própria configuração dos sistemas de “origem” de cada uma delas.

Nesse caso, a mensagem não é dada pronta para o receptor/texto, pois exige que ele a relacione com diferentes sistemas semióticos, de modo que “diversas reações correspondem a vários tipos de interação entre os interlocutores (ou seja, a retórica das figuras propõe com clareza uma retórica da argumentação)” (KLINKENBERG, 2003, p. 212-213).

Além do mais, quando nos reportamos à dimensão argumentativa dos tropos, referimo-nos a formas de raciocínio passíveis de serem potencializadas pelos textos culturais que, em absoluto, não se coadunam com a dedução e a indução. A própria analogia pode ser vista como uma forma de raciocínio argumentativo que não visa produzir uma demonstração como a dedução e que tampouco realiza uma análise como a indução, mas objetiva, mediante os extratos que foram colocados em relação, indicar que algo é possível, ou até mesmo verossímil, sem que seja feita uma afirmação taxativa a respeito do referente da mensagem.

Quando incorporada pela publicidade, tal estrutura originaria uma ordenação argumentativa cujo referente poderia não se restringir apenas à esfera do consumo ou do consumismo ou, ainda, um e outro poderiam adquirir outros significados para além daqueles relacionados à esfera produtiva, criando diferentes efeitos persuasivos que também não se limitariam unicamente à compra do produto anunciado. Dessa forma, seria possível apreender como a publicidade edifica novos arranjos textuais, ocasionando a própria redefinição das suas invariáveis constitutivas.

Considerações finais

É importante enfatizar o quanto a perspectiva de análise trazida pelos semioticistas da Escola de Tártu-Moscou, em diálogo com o conceito de meios desenvolvido por Marshall McLuhan, permite ampliar o entendimento acerca da semiose dos anúncios, pois, em virtude do diálogo que estabelece com outros sistemas e/ou meios, a publicidade passa a ser percebida em toda a sua amplitude pelo seu caráter eminentemente semiótico, a despeito do viés ideológico que incontestavelmente a caracteriza e que, há muito, tem

direcionado grande parte dos estudos sobre os efeitos que a linguagem publicitária é capaz de gerar.

Esse ponto de vista impossibilita a realização de um julgamento *a priori* de todo e qualquer anúncio, como se todas as peças publicitárias pudessem ser examinadas segundo um mesmo critério, já que a semiose criada por cada uma depende, e muito, dos vínculos externos que um texto é capaz de estabelecer com o seu entorno, o que, conforme enfatizamos, requer a consideração da esfera sociocultural do consumo e do ambiente comunicacional edificado pelos meios.

Dessa perspectiva, os efeitos que a publicidade produz na cultura se ampliam enormemente. Apenas uma abordagem eminentemente mercadológica, que desconsidera por completo o viés comunicativo da publicidade, poderia avaliá-la sem correlacioná-la aos demais sistemas culturais, o que necessariamente restringiria os diferentes sentidos que os textos culturais publicitários são capazes de gerar. Quando examinada como parte do circuito edificado pelas extensões, a publicidade adquire uma dimensão semiótica e informativa bem mais ampla, a ponto de também definir a semiose dos meios que dialogam com ela.

Referências

- ARISTÓTELES. **Retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BARTHES, Roland . A Antiga Retórica - Apostila. In: **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BABIN, P; McLUHAN, Marshall. **Era eletrônica**. Um novo homem. Um cristão diferente. Lisboa: Multinova, 1978.
- BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Ed.70, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para o consumo**. A transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

JAKOBSON, Roman. O Dominante. In: LIMA, Luiz da Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Editora F. Alves, 1983.

KLINKENBERG, Jean Marie. A figura retórica pode desempenhar um papel argumentativo? **Revista Significação**. (19), 199-222, 2003.

LÓTMAN, Iúri . **Cultura y explosion**. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999.

_____. **La Semiosfera I**. Semiótica de la cultura e del texto. Trad. e seleção de Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra Universitat de València, 1996.

_____. **La Semiosfera II**. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Trad. e seleção de Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra Universitat de València, 1998.

_____. The notion of boundary. In: **Universe of mind**. A semiotic theory of culture. Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

MACHADO, Irene (2002). Semiótica como teoria da comunicação. In: WEBER, Maria Helena. BENTZ, Ione & HOHLFELDT, Antonio (orgs.). **Tensões e objetos na pesquisa em comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2002.

McLUHAN, Stephanie & STAINES, David (orgs.). **McLuhan por McLuhan**: conferências e entrevistas. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

15.

Ruídos cotidianos e fragmentos de pertencimentos na paisagem urbana

FÁTIMA APARECIDA DOS SANTOS

Introdução

Em 1998, o irreverente Tom Zé propõe em seu CD "Defeito de Fabricação" o termo "A estética do Arrastão", ampliando o conceito de estética ele buscou uma nova forma de fazer música:

A estética do Defeito de Fabricação re-utilizará o lixo civilizado sonoro (sinfonia cotidiana), sejam eles instrumentos convencionais ou não convencionais (por exemplo: brinquedos, carros, apitos, serras, orquestra, barulhos de rua, etc.) - tudo isto composto com ritmos de música, de dança, com coros, e dentro dos parâmetros de música popular. Reciclará um alfabeto de emoções contido em canções e símbolos musicais do primeiro mundo que marcaram cada passo marcado de nossa vida afetiva e emocional. Utili-

zaremos alguns materiais plagiados, pequenas células. Esta prática deliberada pode ser chamada de estética do plágio, uma estética do arrastão que embosca o universo da música famosa e tradicional. Nós estamos ao fim, assim, da era dos compositores, inaugurando a era de plagi-combinator.

Arrastão – uma rede de arrastar; técnica * usado em roubo urbano. Um grupo de pessoas se forma e então corre furiosamente por uma multidão, levando dinheiro, jóia, bolsas, às vezes até mesmo roupas.”

Tom Zé em “Defeito de Fabricação” – ©1998 Luaka Bop / Warner Bros. Registros

Certamente o universo estético a qual pertencer Tom Zé é o da música e seus processos de resignificação. Porém, no mesmo ano, o designer gráfico André Vallias se utiliza da proposta da Estética do Arrastão para construir um site da cidade do Rio de Janeiro¹. O site fazia parte do projeto financiado pelo Centro Cultural Itaú, intitulado My City. André Vallias, na página de abertura do site, citava a definição da Estética do Arrastão de Tom Zé e anunciava que quando elaborou a página o partido estético adotado foi o do reaproveitamento, o da colagem e o da mistura de sensações, as mais díspares possíveis e somente com essas associações seria possível abordar o termo cidade. Assim, utilizamo-nos da licença poética de Tom Zé para introduzir a discussão deste artigo: a cidade como feixe de sobreposição de linguagens e

1. O site da cidade do Rio de Janeiro era um subdomínio do www.mycitie.com.br, já desativado, mas que foi projeto do centro cultural Itaú. Tratava-se da primeira exposição virtual de cidades, a proposta foi convidar designers de várias cidades no mundo para contar, em páginas webs, as principais peculiaridades das suas cidades, sua forma de composição, e os substratos culturais que as diferenciavam de todas as outras cidades no mundo.

as regiões de fronteira como espaço no qual se manifesta a Estética do Arrastão.

As paisagens urbanas de certa forma costumam revelar regiões de fronteira e denunciar as relações de pertencimento e não pertencimento dentro de macroestruturas conhecidas como cidade.

Nas cidades naturais, a paisagem urbana é polifônica, rica e variada. Qualquer deslocamento permite um banquete de estímulos sensoriais ofertado pela sucessão de imagens, variação de tamanho de prédios e casas, dimensões diferentes de ruas, árvores, jardins, etc. Tais características são abordadas por pensadores como Christopher Alexander em “A pattern language”², Kevin Lynch em “A imagem da cidade”³ e por Massimo Canevacci⁴ em “Cidades Polifônicas”. Christopher Alexander, arquiteto, na década de 1960 criou um vasto gabarito de padrões e uma gramática da articulação entre tais padrões visuais encontrados na cidade, seu objetivo era que a partir de tais conhecimentos qualquer pessoa pudesse combinar esses elementos e constituir com mais beleza o seu próprio ambiente e o ambiente urbano. Em A imagem da cidade, de Kevin Lynch, encontramos uma especial atenção às sensações obtidas no processo de se caminhar pela cidade. Lynch vai da expectativa do transeunte à modulação do espaço urbano, dosando continuidade e descontinuidade, automatismo e estranhamento. Já Canevacci inaugura o termo cidade polifônica. Para ele a cidade tem diversas vozes e por vezes elas podem se tornar hiperbólicas através dos super signos publicitários urbanos.

2. ALEXANDER, Christofer, et all. **A pattern language**. Congress Catalogue, 1977.

3. LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

4. CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004

Em Brasília a modulação e as vozes da cidade foram planejadas e sofrem com as rígidas regras de construção e preservação. Nela é possível notar que a variação da paisagem é resultado de um planejamento cujas mudanças são controladas pelo poder público. Entretanto ao distanciarmos do eixo Monumental e do Plano Piloto, ficamos com o resumo da regra e o controle se dá na diminuição dos equipamentos necessários para a constituição urbana. Assim, se na Asa Norte, por exemplo, os gabaritos permitem, em regiões pré-estabelecidas, a construção de casas, prédios, igrejas e comércio, em outras regiões as áreas são destinadas em sua maioria para a moradia. Tal controle acaba criando regiões que variam de polifônicas a monofônicas, e, no caso estudado neste artigo, à hiper polifonia de fronteira.

Nos espaços hiper polifônicos de fronteira as diversas mudanças de regras geraram uma espécie de espaço esquizofrênico, a luz de David Harvey (1996, p.304) , ou espaço de rica movimentação e troca à luz de Lótman (1996, p. 26), no qual coexistem a soma de vários tempos, vários projetos de cidade, vários gabaritos de construção e várias vozes.

O Distrito Federal é um território construído e idealizado. Os limites de uma cidade ou de um território se dão pelas fronteiras naturais que operam como delimitadores. Um rio, uma montanha, uma falésia, são acidentes geográficos que determinam limites territoriais, esses limites são indicados em mapas e representações espaciais e definem o desenho de um dado território, assim geram uma infinidade de territórios cujos limites podem ser representados por linhas sinuosas e cuja representação gráfica ou mapas resultam em figuras capazes de serem associadas com o espaço de fato. Entretanto o Distrito Federal apresenta formato retangular.

250 mil habitantes entretanto tal número esgotou-se rapidamente e foi necessário criar outras cidades para abrigar a população crescente.

No plano urbanístico da Região do Guará foram adotados dois projetos participantes do concurso para a construção de Brasília mas não selecionados como finalistas. No plano urbanístico do Guará II prevalece a imagem de cidade ilha (imagem 2), medieval, cercada por uma autopista que funciona ao mesmo tempo como espaço de circulação e limite.

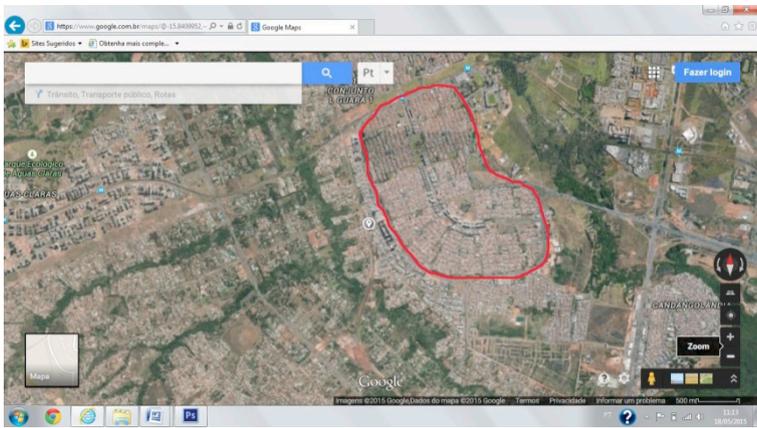


FIGURA 2 - vista área da Região Administrativa do Guará II (contorno em vermelho, destaque nosso) Fonte: disponível em www.google.com.br

A metáfora de ilha ganha relevância quando observamos que para isolar uma cidade da outra ou uma região administrativa de outra, os urbanistas preenchem os espaços de borda e limite com áreas verdes. Essas regiões limites normalmente recebiam dentro do projeto do Distrito Federal a incumbência de abrigar setores de chácaras, granjas e outras pequenas propriedades agrícolas. Assim o limite entre a Região Administrativa do Guará II e do ParkWay, a princípio, foi destinado a setores de Chácara e mantiveram essa função

dentro do Plano Diretor por algum tempo. Entretanto, quando analisamos o resultado estético dessa borda atualmente coletamos índices de diversas e sucessivas destinações de área que resultam em uma espécie de fronteira esquizofrênica com polifônica hiperbólica.

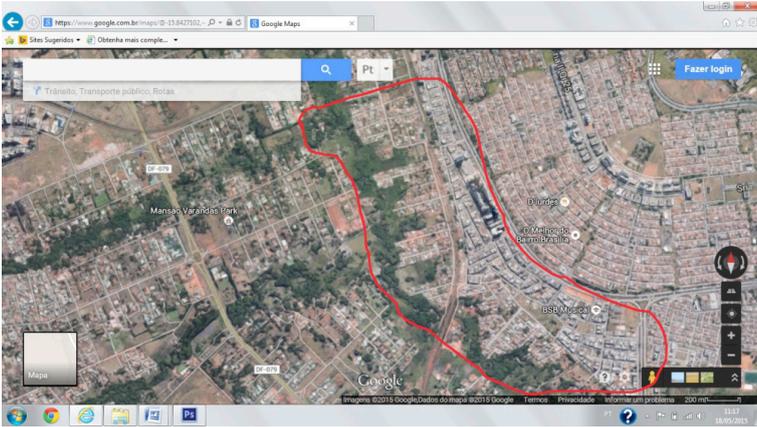


FIGURA 3 – borda/ fronteira/ quadras externas do Guará II
Fonte: disponível em www.google.com.br (contorno em vermelho destaque nosso)

Na região encontramos resquícios de sucessivas destinações e tentativa de processos de setorização da área. Tal mistura se manifesta nas mais diferentes linguagens que se sobrepõe em um espaço ocupado pelo homem: a linguagem arquitetônica, sonora, visual entre outras.

O limite entre as regiões administrativas do Guará II e do Park Way sofreu modificações ao longo do tempo. Percebe-se uma tensão entre a cidade natural e a cidade que pode ser controlada pelo poder público. Muitas vezes, como é o caso, as decisões imobiliárias, administrativas, políticas, ignoram os usos e conflitos que ocorrem no espaço em função do desconhecimento dos modos de

habitar, trabalhar e conviver que lá coexistem. Tal espaço, como resultado do desconhecimento e da tensão entre a cidade natural e a cidade planejada, já foi destinado ao setor agrícola, de escolas e templos religiosos, de oficina de carros, de oficina de modas, e, por fim a área de grandes condomínios residenciais para a classe média.

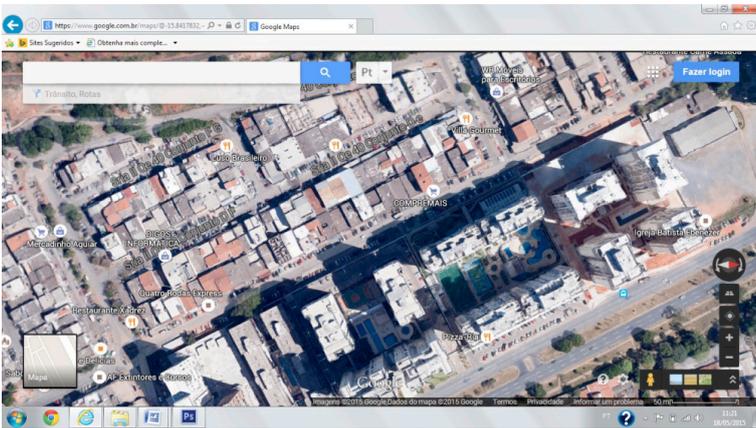


FIGURA 4 – detalhamento da vista área da região estudada

Fonte:google.com.br.

Na imagem 4 observa-se inicialmente o contraste entre os grandes condomínios com seus dispositivos de lazer na parte inferior da imagem, as largas pistas da avenida do contorno e o contraste com o planejamento (ou não) das quadras externas do Guará. Observa-se também a projeção das sombras dos prédios o que permite intuir sobre a diferença de volume e escala entre esses gabaritos de construção. É fato que a desarticulação de uma destinação deixa ruídos informacionais o que resulta em um verdadeiro *patch work* de funções, visibilidade e sonoridades que podem ser recuperados a partir dos índices visuais, sonoros, arquitetônicos, etc.

O Som

Tomaremos como primeiro passo a busca dos índices sonoros dessas constantes modificações de funções que resultam na mistura e cacofonia do lugar. A sonoridade é hiperbólica, constante e diverge ao longo dos dias e horas da semana. Entretanto encontrar cada fonte sonora é por vezes um desafio já que em alguns momentos a mistura é tão grande que uma massa sonora sem distinção de fonte de emissão envolve todo o lugar. O som de máquinas, de construção, da fala humana, das músicas de igreja, do trem, dos carros, dos carros de som, de ferros batidos, das oficinas de carros, de aspirador de pó no interior das casas, de furadeiras, de crianças gritando se misturam em uma estressante propagação sonora.

Madrugadas de terças, quartas e quintas-feiras.

Um som metálico perpassa a janela do quarto, são três horas da manhã e a sucessão de golpes e sons de deslocamento das caçambas de lixo não permitem dormir. Ao fundo se ouve a buzina do trem avisando que em breve chegará à passagem de nível que divide o limite entre o Guará II e o ParkWay. Enquanto o caminhão da SLU (Sistema de Limpeza Urbana) trava uma verdadeira batalha contra as caçambas de lixo gerando uma sonoridade parecida com a dos filmes de guerras e explosões no apocalipse, os sucessivos vagões criam uma uniformidade sonora com ritmo cadenciado. No escuro, com olhos fechados, o corpo é atingido por esse sem fim de ruídos e informações sonoras incapazes de serem ignoradas.

Se, por estética, entendemos uma correlação direta com o sentir, mesmo que a sensação seja desagradável, percebemos nesse momento que estamos acoplados ao mundo de modo

irrevogável, pelo menos enquanto durar a retirada do lixo e a passagem do trem. Por mais decodificados que tais signos sonoros já tenham sido é impossível entrar em situação de automatismo diante dos mesmos. Existe uma força sonora que atravessa qualquer terceiridade⁵ e nos encontra no mais visceral momento de apreensão do mundo. Um momento, nesse caso tenso, em que as reverberações sonoras invadem nosso sistema auditivo e todo sistema perceptivo, na hipótese da *affordance* gibsoniana⁶. A intensidade sonora se faz em constante e alto volume. Tem-se a sinalização do sentir, bem próximo à *Estética do Arrastão* de Tom Zé, já que o corpo forma um espaço de reverberação sonora e no momento descrito acima, todos os fragmentos sonoros, todos os cacos, viram sensação.

Segundo o dicionário *Oxford de Artes* (2007, p. 180.) o termo estética⁷ foi cunhado pela primeira vez em meados do século XVIII pelo filósofo alemão Baumgarten, que o aplicou com referência à teoria das artes liberais ou à ciência da beleza perceptível. Já Hegel (2001, p.27) atribui o termo ao crítico Christian Wolff (1679 1754). Em Jakobson (1991, p.130-131) reconhecemos que a estética tem uma relação direta com a função poética da linguagem. Nesse caso, em Jakobson partimos da relação entre corpo, *aésthesis* para uma relação, organização, emissão, poética. Como encontrar poética em um cotidiano tão brutal e hiperbólico?

5. Definição de símbolo e terceiridade em PEIRCE, Charles S. **Semi-ótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 76.

6. Definição de *affordance, environment* em GIBSON, James J. **The ecological approach to visual perception**. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1986. p. 36 e p. 129

7. Continuação: Apesar de aparecer como termo dentro dos estudos da arte a partir do século XVII a palavra estética deriva do grego *aísthesis*: “percepção”; *aísthētikos*: “o que é capaz de percepção”. Existe ainda o termo *Kalística* (que em alemão designa a ciência do belo).

Noites de quartas, sábados e domingos

A ‘singela’ batalha sonora entre o trem e o caminhão de lixo é apenas uma entre as diversas travadas no espaço. E, entender tal sonoridade hiperbólica, só é possível através do processo arqueológico de levantamento dos sucessivos movimentos de ocupação da área. Tal processo arqueológico é realizado aqui a partir da análise dos signos que resultaram desse processo, não foram consultados registros públicos, apenas encontramos restos e semelhanças.

A borda em análise contém muitas igrejas evangélicas, uma católica, centros espíritas, terreiros de candomblé, lojas maçônicas, salão do reino dos testemunhas de Jeová. Concentra também escolas de natação, escolas privadas de primeiro e segundo grau e até um Centro Universitário. Tais destinações permitem ler que em algum momento essa borda, essa fronteira no Guará II, teve a mesma destinação das quadras 600 e 900 no Plano Piloto. Em comparação com o projeto urbano de Brasília podemos inferir que a borda da região administrativa do Guará II foi durante algum período destinada a ocupação de equipamentos religiosos e educacionais. Essa ocupação revela índices de confrontos religiosos.

Se durante as madrugadas somos acordados pela mistura sonora entre **trem** e **caminhão** de remoção do lixo. Em alguns dias da semana podemos ouvir uma mistura de músicas religiosas sobrepostas e superexpostas, já que em uma mesma quadra, por exemplo a Quadra Externa 40, existem pelo menos quatro igrejas evangélicas cujos cultos religiosos ocorrem no mesmo horário nas noites de quarta, sábado e domingo. Nessa mistura sonora o sinal mais incisivo não é o volume acima daquele que o corpo pode suportar, mas sim a combinação entre o *gospel* da Igreja Internacional Filhos do Leão, a popular com notas de banda e *fanfarra* da Igreja Assembleia

de Deus, o toque de **renovação** carismática da Igreja Nação Santa e por fim a música com toque de acordes de **Bach** tocada na Igreja Ebenezer.

Com a mesma intensidade e com assustadora diversidade sonoras se seguem as sucessões de horas durante todos os dias da semana:

- _ o dia que começa às sete da manhã com os barulhos sonoros de ferros, máquinas, tornos e furadeiras;
- _ o volume de caminhões em constante manobras descarregando cargas ao longo dos dias de semana;
- _ o volume dos sistemas de som acoplados a carros, tocando músicas eletrônicas, que passam a qualquer hora do dia e da noite;
- _ o volume dos caminhões que vêm do interior de Minas, Goiás e Zona Rural do próprio Distrito Federal vendendo frutas, verduras, pamonha, sorvete e consertando panelas. Normalmente sábado pela manhã e à tarde;
- _ as festas, bailes, forrós que acontecem em algumas noites por mês, em comemorações esportivas e outras.

Assim, os signos sonoros invadem o interior de casas e apartamentos. Coabitam ou se tencionam nesses processos. É como se todos quisessem gritar seu pertencimento e sua origem em um espaço urbano reduzido a uma dúzia de quarteirões que, em pouco mais de meio século já abrigou diversas funções diferentes. É como se a sonoridade confusa, misturada e ruidosa fosse o eco dessas diversas ocupações que vão desde o canto religioso do homem arcaico até o som eletrônico das festas na atualidade. Uma sobreposição de tempos, anacrônicos, que se revela em uma reverberação sonora confusa.

Dos Signos Sonoros aos Signos Arquitetônicos.

A variedade de gabaritos de construções operam como índices das várias formas de ocupação do espaço.

Transitando pela Avenida do Contorno, o verde do canteiro central, a borda arborizada das quadras internas, a pista de ciclismo e caminhada indiciam um espaço pensado para o convívio. Grandes Igrejas e escolas conversam com a paisagem de forma integrada. Na aba externa da Avenida do Contorno convivem equipamentos públicos, comércios, feira, condomínios, oficinas, etc. A gradação urbana vai desde a Administração da Região, a Feira (um intrincado ponto de misturas e sabores a ser explorado em um outro artigo), a Estação do Metrô até as linhas de transição de energia. Neste ponto a paisagem começa a modificar com o aparecimento de algumas oficinas de carros e lojas de materiais de construção civil e surgem os grandes condomínios de apartamentos. A paisagem resulta da intercalação entre quatro possíveis distinções: prédios altos e grandes de condomínios, aglomerados de oficinas, igrejas, escolas e comércio popular.

A modulação da paisagem é bem saudável (LYNCH, 1997, p. 11) . Imersos nesse percurso os órgãos de recepção humana podem ser surpreendidos visualmente, não existe monotonia na paisagem mas sim cheios e vazios, altos e baixos, e, tais movimentos convidam ao que Lynch nomeia por imaginabilidade. Aparentemente é o que se espera da paisagem urbana. Entretanto, a paisagem da Avenida do Contorno encobre a paisagem das quadras externas. Elas estão condensadas entre a linha do trem, o que restou do setor de chácaras, as grandes mansões do ParkWay e agora, pela sombra dos grandes edifícios recém construídos (imagem 4). As quadras externas, em um jogo dialético, operam como o interior da fusão entre as bordas da Região Administrativa do Guará II e a Região do ParkWay.

Quando analisamos a paisagem arquitetônica e a comparamos com a paisagem sonora, revelamos a tensão entre o poder do capital e o grito de exclusão. Por um lado, toda a sonoridade da região é definida pelo excesso de ruídos, pelo alto volume sonoro, pela quantidade excessiva de vozes e músicas. Por outro lado, quando analisamos o espaço em sua dimensão arquitetônica resta o resumo da estrutura de Super Quadras do Plano Piloto, a apropriação pobre de informação dos princípios da Arquitetura Moderna, a aglutinação e sobreposição de funções dos prédios, e por fim a indistinção (imagem 5) entre o limite da rua, pública, e o da moradia, privada.



FIGURA 5 - esquina do Guará II, Quadras Externas, indistinção entre o interno e o externo, o público e o privado
Fonte: arquivo Fátima Aparecida dos Santos

Se nas Super Quadras do Plano Piloto a circulação é tomada em máximo expoente permitindo que o piso térreo de todos os prédios residenciais tenham seus pilotis livres para

acesso e circulação de todas as pessoas, no resumo pobre das quadras externas do Guará II, resta a cerca, o muro e o portão. O espaço da calçada também é mínimo e, por vezes, ocupado pelos equipamentos e restos que não cabem dentro de casas e oficinas. Assim, a rua em si é o local dos carros, dos transeuntes e uma extensão de todas as funções impossíveis de serem realizadas dentro do exíguo espaço do lote.

O desenho do edifício moderno, em traços retos e funcionais, com janelas retangulares e grandes fachadas de vidro, foi minimizado ao extremo dando lugar a grandes caixas de alvenaria, com um sem fim de pequenas janelas. O número de famílias que entram e saem permite intuir que são a moradia de dezenas de pessoas e, a máquina de morar de Le Corbusier (1992, p. 187) torna-se a caixa de acumular gente. Por dedução é possível entender que as exíguas janelas correspondem (imagem 6) cada qual a uma kitnet ou moradia muito pequena.



FIGURA 6 - resumo arquitetônico, caixas de alvenaria com exíguas janelas
Fonte: arquivo Fátima Aparecida dos Santos

Algumas dessas moradias sobrepõem galpões e oficinas e, se há distância, o som de tais estabelecimentos é insuportável, impossível imaginar morar sobre tal espaço. Não por acaso, com certa constância, as famílias se comunicam aos berros, sendo possível em momentos de pausa sonora, distinguir as vozes comuns entre a comunicação familiar.

E, por escrever sobre a comunicação, as fachadas que exibem nomes de comércios e edifícios denunciam a tensão existente no local. As oficinas, bares, restaurantes e comércio popular adotam alguns suportes comuns para a identificação, eles vão desde a pintura em muros e portas de comércios às placas luminosas. Oferecem um contraponto com a fachada dos grandes edifícios cuja a descrição das placas evidencia uma certa pretensão.

Os nomes estampados nessas fachadas podem ser lidos como índices de pertencimento ou não ao local, uma vez que em certa medida são verdadeiros e dialogam com o desenho dos prédios e a função de cada um, entretanto, no caso dos grandes edifícios se nota a pretensão e o simulacro pois constroem falsas relações de qualidade e privilégios que seus habitantes supostamente teriam.

E, se as Igrejas são identificadas com placas com os dizeres: Igreja Filhos do Leão, Igreja Assembleia de Deus, etc., as oficinas são identificadas com nomes como Oficina de Carro - Mecânica em geral, Oficina do Romeu, Oficina do Martins, nos restaurantes e demais comércios também apresentam uma relação com o dono ou origem da família ou da comida que se serve, ou mesmo com a cor das paredes como é o caso do Supermercado Amarelinho. Entretanto, os novos edifícios possuem nomes como Sport Clube, Olympic, Duetto, Isla Life Style, Dolce Vitta, Liberté, Maestri, etc. Os nomes adotados pelas construtoras demonstram uma distância infinita com o nome indígena da Região Administrativa e com os nomes próprios dos comércios da região. É como

se a designação legítima de pertencimentos dos sufocados imóveis das quadras externas, tivesse sido, como a paisagem, escondido e falseado pelos grandes edifícios. Em um dos folhetos de comercialização dos grandes condomínios, por exemplo, o texto publicitário dizia uma “Ilha de tranquilidade e sossego”. Ora, basta observar a tensão e a diferença de dimensão, arquitetura, quantidade de pessoas entre os diversos seguimentos que disputam a ocupação do lugar para intuir que tranquilidade e sossego não são as palavras exatas para qualificá-los.

Já escrevemos em dois outros artigos que as comunicações visuais urbanas em Brasília dizem dos trânsitos que as pessoas realizam sobre tal espaço. Em rápida caminhada pelo local se flagra outro índice de tensão, são os cartazes e pinturas de textos em frente aos terreiros de candomblé e umbanda que trazem pedidos de respeito à diversidade religiosa. Logo, se deduz que existe também alguma forma de ataque e defesa entre as diversas religiões que ocupam o lugar. Afinal, o caminho e os percursos feitos em um território evidenciam não só a movimentação das pessoas como também as estratégias políticas ou poéticas para compreender, abarcar, coibir ou mesmo desestruturar tal movimento.

Considerações, fundamentações e conclusões

O ideal isolamento do objeto de pesquisa já foi colocado à prova por diversas teorias em uso na contemporaneidade. Um dos textos que convidam a analisar os objetos em seu contexto e processo é o já citado *A cerca de la semiosfera* de Júri Lótman. Lótman (1996, p.21), nele o autor denuncia que olhar um objeto e analisá-lo sem entendê-lo diante do seu contexto é no final um exercício inútil comparável ao ato de tentar animar um boneco sem vida. Por outro lado, perceber

o objeto é também entender quais dinâmicas, formas, usos e materiais existem e como ele pode potencializar significados, um feixe inesgotável de relações que podem revelar escritas atuais e escritas arqueológicas.

No curto texto que apresentamos buscamos mais do que uma análise clássica e classificatória, levantar os índices que evidenciam as tensões em uma região de borda ou fronteira do Distrito Federal. Conseguimos entender que tal tensão é resultado de processos de gentrificação que estão ocorrendo em todo mundo. As cidades acabam gerando áreas de atração de capital e expulsão de pessoas e áreas de atração de pessoas e expulsão do capital, entretanto em alguns lugares o capital disputa com as pessoas e dessa guerra anunciada emergem os conflitos e tensões relatados neste artigo.

Quando propomos a investigação de uma borda da cidade, já bem lugar comum, diga-se de passagem, pensávamos em quão complexas são as relações necessárias para conseguir entender as tensões do lugar. Pensávamos em como as dinâmicas culturais poderiam ser entendidas a partir da correlação com estudos que vão da Biopolítica, à Arquitetura e o Urbanismo e à Semiótica. Pensávamos como tais conhecimentos, em produção no mundo atual atuam como elementos de comunicação com os quais é possível entender e documentar o nosso cotidiano.

Em “Meios sem fim: notas sobre a política” de Giorgio Agamben (2015, p.13) destacamos os ensaios “Forma-de-vida” e “Para além dos direitos do homem”. Os textos contidos neste livro mostram o modo como o autor compreende a relação homem, vida, meio e política. Pontuamos a construção que o autor faz, na compreensão lexical de dois termos que originam a palavra vida em grego. ‘*Bios*’ e ‘*Zoé*’. Apesar de ambos significarem vida, existe uma diferença que resulta do entendimento de *Zoé* como vida nua e *Bios* como a vida de um indivíduo que pertence a um grupo ou a forma própria do indivíduo

que vive em grupo. Portanto *Bios* diz da forma de vida, uma vida que não pode ser separada da sua forma não existindo uma possibilidade de desacoplamento entre o homem e o meio.

Quando conseguimos entender essa definição inicial da *Bios* como aquela vida impossível de ser separada do seu meio, pudemos navegar com maior liberdade entre Lótmán e Agamben. Em, *A cerca de la semiosfera*, Iúri Lótmán crítica uma semiótica que isola o processo de linguagem em um modelo ideal. Lótmán faz referência a uma necessidade do pensamento científico vigente na época cuja regra dizia que o objeto de estudo deveria ser isolado em um mundo ideal. Concor damos com o autor quando ele afirma que os processos culturais acontecem na dinâmica da vida, no viver, no existir e no entender a existência de tudo aquilo que existiu antes de nós. Ele pontua então o significado da *Bios*, assim como já pontuamos a partir do pensamento de Agamben, entendendo que a vida se dá em um eterno *continuum* semiótico.

Assim podemos imaginar que para o homem viver ele necessariamente vive em cultura, como Agamben afirmou a *bios* define uma forma de vida que não é possível de ser separada do seu meio. Interessa que mesmo quando saímos do nosso estofo cultural levamos ele junto conosco. Mesmo quando vamos para um lugar cuja lógica da sobrevivência é diferente da nossa, carregamos conosco uma espécie de película elástica e transparente que nos permite observar o mundo do outro, mas presos à nossa lógica. Para Lótmán, isso ocorre porque somos uma espécie de centro das informações culturais que nos moldam e modelam. A ideia de *continuum* aqui se deve ao fato de não conseguirmos, mesmo em situações extremas, nos separarmos das questões culturais que nos rodeiam. Em um espaço de borda, inúmeras cápsulas elásticas se tocam, se atritam, se friccionam. Como olhar o meu espaço como espaço do outro? Como não perceber que o fato de eu existir com os meus costumes e padrões não empurra o

existir do outro? E, como o Estado, o poder público e financeiro corroboram para ampliar tal tensão? Ao final, restam corpos e funções disputando um lugar.

Agamben (2013) faz uma construção interessante para explicar isso que se chama homem, que na visão de Lótmán se constitui e se explica diante das suas relações e produções culturais. Em *O aberto*, Agamben define que existe um limiar difuso entre o que se considera animal e o que se considera homem. Surpreende a conclusão de que o homem, se retirado o seu arcabouço biológico e também se retirado dele a ideia que se tem de alma, resta ainda alguma coisa, a humanidade. Para Agamben existe um espaço ‘entre’ e é nesse espaço que ele tenta entender a dimensão e a peculiaridade de uma vida que talvez explicasse a diferença entre homens e animais. A conclusão a que ele chega parte da descoberta dos processos de acoplamento que o homem tem com o meio. Tal acoplamento se dá principalmente em função das informações contidas no espaço.

Por fim, concluímos que o espaço hiperbólico analisado, necessita de uma sucessão de análises para se dar conta de todas as dinâmicas ocorridas no lugar. Entretanto, cabe ressaltar que acreditamos ter evidenciado as tensões e contradições da sobreposição de designações de ocupação do lugar por meio dos signos elencados. Ainda em tempo, os *hiperlinks* em algumas palavras da parte sonora permite ao leitor apreciar a confusão sonora analisada. Para tanto habilite várias páginas web no www.youtube.com.br e descubra a *Estética do Arrastão* sonoro proposta pelo ilustre Tom Zé.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim**: notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

_____ **O aberto: o homem e o animal.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ALEXANDER, Christopher, et all. **A pattern language.** Congress Catalogue, 1977.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica:** ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004

Dicionário Oxford de Arte. ed. Ian Chilivers; trad. marcelo Brandão Cipolla; rev. tec. Jorge lúcio de Campos. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007

GIBSON, James J. **The ecological approach to visual perception.** New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1986.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna.** São Paulo: Loyola, 1996

_____ **Espaços de esperança.** São Paulo: Loyola, 2004

HEGEL, Georg. W. F. **Curso de estética I.** Trad. Marco Aurélio Werle; rev. tec. Márcio Seligmann Silva. 2.ed.rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** São Paulo: Cultrix, 1995.

Le CORBUSIER. **Urbanismo.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LÓTMAN, Iúri M. **La semiosfera I:** semiótica de la cultura y del texto. Ed. de Desiderio Navarro. Madri: Cátedra, 1996.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANTOS, Fátima Aparecida dos. **As linguagens do web design**. São Paulo: Blucher, 2009.

16.

As linguagens da alimentação: uma investigação semiótica introdutória sobre a linguagem fitness de comer e de cozinhar

HELENA MARIA AFONSO JACOB

A linguagem do comer e cozinhar de forma saudável

Gastronomia, culinária, alimentação, fitness: certamente as três primeiras palavras são facilmente consideradas próximas, mas a quarta, palavra de língua inglesa, parece uma completa estranha. Mas, conforme veremos adiante, não é, especialmente na estruturação de linguagens derivadas do sistema cultural da alimentação.

Fitness significa “estar em boa forma física”. Podemos estabelecer de forma rápida e fácil relações diretas entre alimentação e forma física, mas queremos destacar aqui as relações imagéticas, simbólicas e comunicacionais do cruzamento destes dois conceitos. Como nos interessa o território da comunicação, podemos afirmar que alimentação, gastronomia, culinária e fitness constroem, hoje, em conjunto, um cenário de estratégias comunicativas que as aproxima cons-

tantemente e que se encontra em intensa explosão cultural. É justamente tal explosão que interessa a esta comunicação: entender como a linguagem fitness – antiga no mundo da comunicação, embora apresentasse anteriormente outras denominações, como veremos adiante – foi ressignificada na contemporaneidade e, nesta semiose, ganhou uma nova estratégia comunicativa muito adequada à era do espetáculo na qual estamos totalmente inseridos.

Quando abordamos o termo fitness nos referimos a um determinado modo de comer e de cozinhar que visa o emagrecimento e/ou o ganho de massa muscular, especialmente entre os adeptos do fisiculturismo, comumente chamado de musculação. Tal linguagem, que existe desde que as dietas começaram a surgir ainda na Antiguidade Clássica (FOX-CROFT, 2013), foi denominada e potencializada graças às redes sociais de compartilhamento de informações, especialmente o Instagram¹, especializado em trocas de imagens. Nesta rede social, adeptos do universo fitness postam fotos de suas comidas, dietas, rotinas de treinamento físico e, claro, fotos de seus próprios corpos, mostrando os resultados daquilo que os usuários chamam de estilo de vida fitness.

Comer e cozinhar de modo fitness é comer e cozinhar com prazer e saúde, buscando dentro do possível alimentos sempre frescos e mais puros. Trata-se de uma alimentação baseada no alimento como remédio, como um elemento que é pura ciência. No estilo fitness, o apetite, o prazer de comer, o palatabilidade dos alimentos, o aspecto visual dos alimentos

1. Instagram é um aplicativo gratuito para smartphones para tirar fotos, escolher filtros e compartilhar o resultado nas redes sociais. Além dos efeitos, é possível seguir outros usuários no próprio Instagram para visualizar, curtir e comentar nas imagens postadas. In: <http://www.techtodo.com.br/artigos/noticia/2012/07/o-que-e-instagram.html>. Acesso em 15.07.2014.

não é tão importante quanto é na linguagem gastronômica. O principal valor da comida vem da sua capacidade de fazer bem à saúde e ajudar o comensal a atingir os objetivos pré-determinados para o seu corpo. Tanto que o termo “alimento funcional” é uma das pedras de toque fundamental desta linguagem.

Alimento funcional, segundo o Ministério da Saúde do Brasil é aquele que produz efeitos benéficos à saúde, além de suas funções nutricionais básicas (2014)²:

Os alimentos funcionais caracterizam-se por oferecer vários benefícios à saúde, além do valor nutritivo inerente à sua composição química, podendo desempenhar um papel potencialmente benéfico na redução do risco de doenças crônicas degenerativas, como câncer e diabetes, dentre outras.

Assim, a linguagem do comer e cozinhar fitness alia as funcionalidades destes alimentos às promessas de boa forma e melhorias nutricionais aos seus adeptos. Um exemplo fundamental deste tipo de cozinha, apenas para introduzirmos o assunto, é a dupla frango com batata doce. O frango é alimento de alto teor proteico (maior conteúdo nutricional expresso em proteínas) preferido pelo “fitness”, termo pelo qual se denominam tais seguidores, visto que sua digestão é mais rápida e fácil do que a da carne vermelha, garantindo um alto aporte de proteínas; já a batata-doce é carboidrato puro e nutricionistas alegam que o tipo de açúcar liberado por este alimento é absorvido aos poucos pelo organismo, não possibilitando fácil acúmulo de gordura como acontece com outros carboidratos, tornando a batata-doce alimento ideal para o modo de viver fitness.

2. In: http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/dicas/220_alimentos_funcionais.html. Acesso em 13 de julho de 2014.

Um dos blogs mais famosos do estilo de vida fitness no Brasil carrega justamente este nome: *Frango com Batata Doce*. Nele um casal de jovens, obviamente donos de corpos “perfeitos” para este universo, ou seja, que combinam magreza e músculos definidos, posta fotos e receitas de seu modo de fazer exercícios e de comer, sempre com o apoio de nutricionistas, preparadores físicos e demais especialistas, como mostra a *figura 1* abaixo:



FIGURA 1: homepage do blog “Frango com Batata-Doce”³

A linguagem fitness do comer e do cozinhar acaba por desconsiderar valores culturais e fixa-se apenas na criação de textos da cultura que retomem uma trajetória humana que ficou esquecida em nome dos prazeres da gastronomia por algum tempo: a dietética da alimentação. Assim verificamos uma universalização destes padrões de consumo e preparo de alimentos, independentemente da cultura onde são gerados pratos e receitas. Trata-se de um fenômeno recente, mas que tem conseguido se expressar de modo bastante significativo no universo da comunicação, graças ao enorme alcance dos textos culturais produzidos pelas redes sociais e blogs.

3. In: www.frangocombatatadoce.com. Acesso em 16 de julho de 2014.

Assim, esta comunicação irá tratar do crescimento desta linguagem fitness. Não vamos abordar o surgimento, pois acreditamos que se trata de uma reestruturação de uma linguagem já existente no sistema cultural da alimentação. Para isso, o corpus de análise serão blogs e perfis da rede social Instagram. No caso dessa última, ela é tão familiarizada com o mundo fitness que é chamada por muitos dos seus usuários de “Instafit”. Acreditamos que, com isso, vamos poder observar mostras de como tal linguagem vem sendo estruturada atualmente.

Consideramos, a priori, que esta linguagem disputa espaço mediático com a gastronomia e com a culinária, mesmo considerando-se que se apropria de elementos típicos das duas linguagens. Não é ainda uma mídia em si, como a gastronomía, mas parece caminhar a passos largos dados pelas redes sociais para se constituir brevemente em uma mídia por si só.

As linguagens da alimentação

Já pontuamos em trabalhos anteriores (JACOB, 2013) a existência de duas linguagens básicas no sistema cultural da alimentação: culinária e gastronomia. A culinária, relacionada à arte de saber cozinhar e a gastronomia, ao prazer de degustar e cozinhar alimentos, sempre implicando na espetacularização de tais atos.

A gastronomia tem obtido tamanho espaço como linguagem do sistema cultural da alimentação, que defendemos a existência de uma gastronomía, ou seja, que a gastronomia já opera hoje como uma mídia que independe do suporte comunicacional utilizado (JACOB, 2013). A gastronomía atua estabelecendo vínculos diretos com seus consumidores, que não precisam se ater apenas ao consumo das mediações diretas da gastronomia, podendo consumir a gastronomia diretamente por meio desta mediação/mediatização.

Entretanto precisamos pontuar que a gastronomia só existe graças ao enorme destaque que gastronomia tem obtido na mídia tradicional das últimas décadas, o que levou Lipovetsky a pontuar a existência do *Homo gastronomicus*:

Os guias de cozinha e os livros de receitas que detalham os prazeres gastronômicos invadem as prateleiras das livrarias. Jamais a gastronomia, os *chefs*, os grandes restaurantes, os bons vinhos foram tão comentados, auscultados, postos em cena pelas mídias. Ao mesmo tempo, o mercado (vinho, café, chá, queijos, pão, água...) evoluiu para níveis de qualidade superior: se os vinhos rotineiros declinam, os de qualidade progridem. Em toda parte a oferta diversifica-se em sintonia com uma demanda maior de sabores variados, de frescor, de “naturalidade”. (LIPOVESKY, 2008, p. 235).

A espacialidade, categoria de análise que caminha em conjunto com a comunicabilidade, a visibilidade e a visualidade, nos leva a ver e estudar mediações, oferecendo a possibilidade de se apreender um objeto e a maneira como ele constrói o seu significado. Nesse sentido, a espacialidade é o espaço experimentado e vivenciado, portanto, transformado pelo ambiente e marcado pelas semioses de construção de seu significado. É e neste espaço, ressaltamos, que se estruturam as linguagens do sistema cultural alimentação, assim como as estratégias mediativas e, portanto, comunicativas delas derivados.

Assim podemos dizer que foi a observação das espacialidades que nos levou à observação da existência de uma gastronomia. Afinal, acreditamos que a mente decodificadora, ou mente da cultura, que transforma construtibilidade em visualidade, atue como uma interpretante desse processo. Nesta interpretação, a mente da cultura, ou seja, o funcionamento da cultura como um organismo, capaz de se organizar

em processos cognitivos (LÓTMAN, 1999), torna-se a grande responsável pela criação dos símbolos que representam a gastronomia na mídia contemporânea, tanto enquanto linguagem gastronomia quanto como gastronomíada.

Considerando-se que a mente da cultura organiza tais processos cognitivos, devemos ressaltar que as operações comunicativas geradoras dessas linguagens – e acreditamos também geradoras da linguagem fitness – operam na ambiência biosmiológica, o quarto bios ressaltado por Muniz Sodré (2006), uma espécie de quarto âmbito existencial que vai além da própria vida, mas opera como vida e atua na esfera dos negócios e numa pretensa virtualidade, onde a experiência humana é definida como relação de extensão da informação e no qual o meio configura-se como parte inescapável da relação mídia/sujeito – que se torna visceral. É nesta ambiência biosmiológica que operam todas as linguagens do sistema cultural alimentação – e esse destaque deve ser exaltado, exatamente para fugirmos da perigosa e traiçoeira separação entre cultura e biologia, que sempre ressurge nos estudos de alimentação:

Do ponto de vista epistêmico, a ambiência biosmiológica deve acelerar a implosão daquele pensamento que nos conduz às heranças que se consolidaram através de visões dicotômicas entre a natureza e a cultura, como mecanismo de controle e sobrevivência de uma sociedade disciplinar (CIMINO, 2010, p. 129).

Apesar de a linguagem fitness apontar para esta separação, precisamos colocar veementemente que esta situação não existe. Mesmo que os adeptos desta linguagem digam acreditar que aquilo que importa é o valor nutricional do alimento, de ponto de vista comunicativo e cultural, usar uma linguagem e as estratégias comunicativas dela derivadas significa pertencimento a um determinado sistema de valores e

crenças. No caso, acreditar na dietética da alimentação é estar imerso em um determinado padrão cultural.

A dietética e a medicina na alimentação

A partir do momento em que o homem começou a diversificar sua alimentação com a sedentarização, as reações do organismo aos alimentos passaram automaticamente a ser observadas e até mesmo em alguns casos, temidas. Há um período de forte influência da relação medicina/alimento na história da alimentação, entre o início do século XVII e final do século XIX:

Durante muito tempo a antiga dietética continuou a influenciar as práticas alimentares. Talvez as relações entre dietético e cozinha nunca tenham sido tão estreitas quanto na primeira metade do século XVII. Podemos imaginá-lo pela importância das indicações culinárias num tratado de dietética como *Le Tresor de Santé*, em 1607, ou pela justificativa médica de um tratado de culinária como *Le Cuisinier Français*, de 1651. Ainda mais tarde, encontram-se referências à dietética em grande quantidade de textos relativos à cozinha, ao serviço de mesa ou à bebida, referências que nem sempre são explícitas para os leitores atuais (FLANDRIN, 1996, p. 667-668).

Flandrin se refere ao movimento de intensificação de criação de textos da cultura que relacionavam alimento e saúde, como receitas para “má digestão”, “alimentos bons para o fígado” e tantas outras, geralmente prescritas por médicos. O movimento foi ligeiramente reduzido com a preponderância da linguagem gastronômica a partir do final do século XIX, quando o sabor e a maneira gourmet de cozinhá-los ganham

uma enorme importância no universo da cozinha. Entretanto, a preocupação com os alimentos bons ou maus para o organismo sempre existiu e voltou a ser retomada fortemente no início da década de 1970, quando a indústria dos alimentos se volta aos produtos saudáveis e, hoje, aos funcionais.

Trata-se de uma estratégia muito interessante desta indústria, uma das mais poderosas do mundo. Afinal, o alimento nutre, oferece “per se” benefícios biológicos ao corpo humano. Propor que ele apresente vitaminas ou funções a mais além da nutrição pode ser uma inverdade biológica, mas uma ótima arma de marketing. Assim, um chocolate, que poderia ser apenas um produto saboroso, passa a adquirir status de algo que além de oferecer prazer gustativo pode trazer elementos fundamentais para a saúde de quem o consome.

Outra prova de que as propriedades medicinais sempre influenciaram a alimentação é que, no início do século XVIII, os livros de culinária franceses, já preponderantes como manuais de cozinha ocidental, tratam os temperos – as especiarias – não na acepção de agregadores de sabor tais como os conhecemos hoje, mas como drogas medicinais, divididas entre quentes e secas, remetendo a conceitos do estudo da física (FLANDRIN, 1996, p. 647–75). O autor complementa, a respeito da já citada “medicalização” da alimentação, fato anterior ao estabelecimento da preponderância da linguagem gastronômica na própria França, que se daria a partir do século XIX:

Exemplo ainda mais claro de redução dos temperos unicamente à função gastronômica: a utilização do açúcar. Sabe-se que esse condimento foi, durante muito tempo, um produto farmacêutico, o que ilustra o velho adágio “*apthicaire sans sucre*”⁴. No século XIV,

4. Literalmente, “boticário sem açúcar”, ou seja, a pessoa a quem faltam as coisas mais necessárias para o exercício da sua profissão.

40% das receitas que incluíam o açúcar eram, aliás, destinadas aos doentes. E na maioria das outras receitas, o açúcar tinha por função, como na farmácia, edulcorar a violência das especiarias sem lhes diminuir as virtudes [...]. A partir do século XVIII, os cozinheiros e comilões franceses esquecem, progressivamente, essas funções dietéticas e limitam-se a levar em consideração harmonia de sabores (FLANDRIN, 1996, p. 675).

Naquele momento histórico é certo que as recomendações médicas eram fundamentais para estruturar o modo de as pessoas se alimentarem, em um movimento que atingia todas as camadas sociais. O quadro só muda com o aparecimento do conceito de gosto, que introduz a linguagem gastronômica e uma nova ambivalência na denominação do que seria uma comida boa e outra ruim, no final do século XIX. Montanari fala sobre a conceituação da comida boa ou ruim:

A comida não é 'boa' ou 'ruim' por si só: alguém nos ensinou a reconhecê-la como tal. O órgão do gosto não é a língua, mas o cérebro, um órgão culturalmente (e, por isso, historicamente) determinado, por meio do qual se aprendem e transmitem critérios de valoração. Por isso esses critérios são variáveis no espaço e no tempo: o que em determinada época julgado positivamente, em outra pode mudar de caráter; o que em um lugar é considerado uma guloseima, em outro pode ser visto como repugnante. A definição de gosto faz parte do patrimônio cultural das sociedades humanas (2008, p. 95).

Mesmo considerando as ponderações de Montanari, hoje podemos observar uma homogeneização da construção dos textos derivados da linguagem da comida e da cozinha: por um lado há a força da culinária e da gastronomia, mas tanta força industrial e financeira da indústria dos alimentos,

aliada às anomalias próprias desses sistemas, como alimentos altamente industrializados, vão gerando a necessidade de se criar novas linguagens ou reestruturar linguagens antigas: é o que acreditamos que acontece com a linguagem fitness, que adentra o território daquilo que o sociólogo francês Claude Fischler chamou de “gastro-anomia”, uma anomalia da própria gastronomia.

Proibições alimentares e biopoder

O surgimento de uma nova linguagem comunicativa advinda da semiose do sistema cultural da alimentação, a linguagem fitness, corrobora a tese do sociólogo Claude Fischler, da década de 1990, de que estaríamos vivendo distorções da alimentação como um todo, indo da gastronomia à gastro-anomia, por exemplo, questão que evidencia uma provável “anomia” neste sistema da cultura:

A gastro-anomia seria a consequência da modernidade alimentar caracterizada, ela mesma, por três fenômenos concomitantes: uma situação de superabundância alimentar, a diminuição dos controles sociais e a multiplicação dos discursos sobre a alimentação (FISCHLER *apud* POULAIN, 2002, p. 67)

Analisando sobre este ponto de vista, a linguagem fitness surge como mais um discurso sobre alimentos que só encontra terreno fértil nas camadas socialmente mais abastadas, repletas de alimentos abundantes e industrializados. Precisamos destacar que a cozinha fitness é composta em grande parte por alimentos caros e escassos, presentes especialmente em grandes capitais. Assim, ela é acessível apenas a camadas restritas da população, do mesmo modo que a gastronomia.

Outra questão importante é que o processo de semiiose que engendra tal linguagem se dá especialmente no universo das redes sociais, especialmente a rede composta por fotos e textos curtos, Instagram, o que naturalmente já reduz o alcance dos textos ali produzidos. A expansão da linguagem se dá pela iconofagia de imagens: produzidas no Instagram as temáticas fitness passam rapidamente para blogs e outras redes sociais, contaminando as demais mídias, como televisão e veículos impressos. Blogueiras fitness de sucesso, por exemplo, estrelam capas de revistas e reportagens de televisão, além de programas famosos de entrevistas.

Gabriela Pugliesi é o exemplo mais famoso da linguagem fitness. Adepta do que ela chama de hábitos saudáveis – dieta e exercício – Gabriela começou a publicar um blog em 2012 com suas receitas e hábitos diários para entrar em forma, compartilhando informações no Instagram. A rotina da autointitulada blogueira virou sucesso na rede, e hoje ela fez do seu blog um negócio muito lucrativo e que aparece continuamente em todas as mídias nas quais o assunto é dieta, alimentação e exercícios. Reproduzimos abaixo o texto de introdução do seu blog, o “Tips4Life”, destacando trechos que consideramos relevantes para a discussão aqui proposta:

Esse blog foi feito para compartilhar dicas de tudo que envolve o assunto **“vida saudável”**. **Então vamos falar sobre, alimentação, receitas funcionais, musculação, esporte, suplemento, novidades, beleza**, vou dividir o meu dia-a-dia e meu **estilo de vida** com vocês.

Não me lembro de ter vivido algum dia comendo besteira sem pensar nas consequências, e ao longo dos anos eu fui entendendo que **fazer dieta nada mais é do que ter cuidado com a saúde e prestar atenção nos alimentos que nós ingerimos**, tendo a consciência de que isso reflete

diretamente em nosso organismo (cabelo, unha, sono, estress, pele, disposição, etc).

Minha missão com esse Blog é tentar fazer todos **gostarem de levar uma vida saudável, sem ser um sacrifício!** E acreditem, isso é muito possível!

Todas as mulheres querem ser magras e saradas sem fazer muito esforço, mas quando você aprende que mudando alguns hábitos alimentares e praticando exercícios físicos, a sua saúde e disposição melhoram MUITO, **essas mudanças passam a não ser um esforço, e sim um prazer! Por isso ter uma vida saudável é viciante!** Vocês vão ver!

Leio muito sobre nutrição, saúde, alimentos e tudo que envolve esse universo. **Não sou Nutricionista nem Personal Trainer**, por isso conto também conto com a ajuda de vários profissionais para escrever sobre determinados assuntos.

Espero que gostem,

Beijos Gabi.

Podemos observar uma exacerbação da importância do alimento saudável, a reiteração de que fazer exercícios é obrigatório e, claro, que é fundamental ser magro. Tudo isso numa linguagem bastante exaltada e eufórica. Gabriela Pugliesi conquistou uma legião de fãs e a hashtag **#geracaopugliesi** é uma das mais usadas no Instagram no Brasil hoje.

Nas imagens abaixo exemplos retirados exatamente do Instagram observamos tipos de seguidores de blogs como o “Tips4Life” e outros semelhantes e que evidenciam algumas características da linguagem fitness que iremos destacar a seguir:



FIGURAS 2, 3, 4 e 5 (sentido horário) – respectivamente perfis da personal trainer Mayra Tavares, LifeAgainBr (denominação de seguidora do estilo fitness), GordoDiario (idem à figura 4) e JulianaDoro (idem às figuras 4 e 5)⁵

5. Todos os perfis são datados de 14 de julho de 2014.

Nestas imagens (*figuras 2, 3, 4 e 5*) observamos algumas das características que tipificam, nesta primeira abordagem, a linguagem fitness. Em todas as imagens temos comidas que apenas cumprem “funções” nutricionais: emagrecimento a priori, construção de massa muscular e ousaríamos colocar em último lugar, preocupação com a saúde – na *figura 2* temos a já citada dupla frango com batata doce. Todas as comidas são muito distantes da gastronomia, onde estética e sabor dos alimentos são algumas das características mais importantes. Destaca-se também o discurso dito motivacional, mas que consideramos muito coercitivo e impositivo, especialmente no que se refere a ser magro ou gordo, como se pode observar ainda mais na *figura 6*. Nela, em perfil chamado “Fitness da depressão”, o autor publica uma foto que destaca a questão de que pensar em comer e ser magro não são compatíveis. Pelo contrário: comer precisa ser uma atividade controlada, mensurada, quase que religiosamente pensada, como lembra Fischler:

L'alimentation comporte presque toujours un enjeu moral. Le choix de aliments et le comportement du mangeur sont inévitablement soumis à des normes religieuses, médicales, sociales et donc sanctionnés par des jugements. Dans le cours du changement social et civilisationnel, les critères qui président à ces jugements évoluent, quelquefois massivement. Le statut moral de certains aliments, leurs significations et leurs connotations subissent de plein fouet l'effet de ces évolutions (2001, p.275).



FIGURA 6 - imagem do perfil Fitness da Depressão⁶.

A partir dos exemplos citados e da observação de perfis fitness no Instagram compilamos algumas características desta linguagem:

- uso de ingredientes caros e de acesso complexo, como o fruta asiática goji berry da *figura 7* - esse uso torna o fitness um estilo de vida de difícil acesso, reservado apenas para pessoas com situação financeira confortável, aproximando o fitness da gastronomia;
- a prevalência do discurso do emagrecimento como a única opção de saúde e bem-estar disponível (*todas as*

6. Data da postagem: 14 de julho de 2014.

7. O quilo da goji berry custa, no Brasil, de R\$110 a R\$130.

figuras) – esta característica torna o “ser magro” uma figura de linguagem tão forte quanto o “ser gostoso e ser visível” da linguagem gastronômica;

- os autores de blogs e redes sociais que não são profissionais nem da saúde e nem da cozinha, mas estruturam os textos produzidas naquela linguagem como se fossem profissionais (*todas as figuras*) – caso da personagem citada anteriormente, Gabriela Pugliesi;
- a valorização demasiada dos nutrientes em detrimento dos alimentos: todos os alimentos são classificados com a sua principal característica nutricional: proteínas, carboidratos, vitaminas;
- a valorização do ato de cozinhar, fundamental para o preceito de comida simples e fresca – aproximando a linguagem fitness da linguagem da culinária;
- o uso excessivo de termos em língua inglesa (#eatclean, #fitness, #letscook #team #fitfor #superfood #fitfood #low carb #low carb high fat) (*todas as figuras*);
- a utilização excessiva da imagem de personagens simbólicos, exemplos de força e de motivação para a cozinha e o comer fitness – caso, novamente, de blogueiras famosas.

Destacamos uma questão importante, por fim: as hashtags fazem o encadeamento e mostram que a linguagem fitness do comer e do cozinhar já vai se impondo no universo da alimentação como uma nova estrutura de comunicação que recupera os princípios da predominância da dietética na cozinha. Entretanto tal estrutura gera, dentro do biosmiótico proposto, estratégias comunicativas que acabam adentrando o território da biopolítica e do biopoder, conceitos inicialmente estudados por Michel Foucault, e que se enquadram no uso de questões biológicas para dominação de grupos.

Biopolítica, biopoder, saúde, dieta e fitness: considerações finais

Segundo Revel (2005), o conceito de biopolítica na obra de Foucault serve para designar um poder que surge entre o fim do século XVIII e início do século XIX, ou seja, na Modernidade. A ocupação da biopolítica não se dá apenas em relação à contenção dos indivíduos por meio de práticas disciplinares, mas se atém também à gestão da saúde, da higiene, da alimentação, da sexualidade, da natalidade, ou seja, das questões consideradas de ordem biológica naquele momento histórico.

Hoje sabemos que não existe esta fronteira entre o que é biologia, política e/ou cultura, e por isso podemos afirmar que a existência de uma biopolítica que regula o indivíduo por meio de suas necessidades de sobrevivência básica nunca foi tão pertinente como na contemporaneidade. Retomando a questão da alimentação, ao se observar a linguagem fitness, detectamos a existência de uma regulamentação de como as pessoas devem ser do ponto de vista estético. Para alcançar essa perfeição, que envolve magreza e músculos à mostra, o indivíduo deve ter sua alimentação controlada por um grande outro – os olhares de seus seguidores do Instagram, por exemplo.

Ao se escolher alimentos caros, exclusivos para poucos que podem pagar por eles, ao usar modelos motivacionais e discursos de forças como as hashtags #euacredito, #gera-caopugliesi, #eatclean, a linguagem fitness do comer e do cozinhar cria biopoliticamente um status de vigilância e punição, mais uma vez lembrando a obra de Foucault. Se perguntados, os usuários do Instagram, em geral, dizem que criam perfis para se sentirem motivados a continuarem seus regimes, exercícios, dietas. Assim, na vigilância do grupo se realiza a vigilância constante. Se houver algum deslize, haverá a punição, mesmo que simbólica, de exclusão do transgressor

ou a reeducação de sua força de vontade, por meio de imagens como a *figura 5* ou de expressões como #acredita ou #forçafocoefê, mostrando um elo com a religiosidade nesta linguagem, que deverá a ser explorado em outras pesquisas.

As figuras que exercem o controle, como as blogueiras famosas, exercem o papel de controladoras de um tipo de biopoder, passando do poder disciplinar, coercitivo (FOUCAULT, 1999) para um estado no qual o poder é disciplinar, mas atua em outra esfera, mais sutil, mais entranhada na própria vida.

É importante observar que o biopoder, ao contrário do poder disciplinar, atua na massificação, visto se dirigir à população em geral. No ambiente midiático do sistema cultural da alimentação, a linguagem fitness constitui-se em uma estratégia de biopoder, pois a comunicação que parece motivadora das hashtags do Instagram e a valorização do cozinhar e do comer de modo saudável e fresco são, concomitantemente, discursos de controle e de coerção, entranhados num aparente modo “positivo” de se construir processos nutricionais e alimentares.

Retomando o conceito da gastro-anomia, a linguagem do comer e do cozinhar fitness certamente necessita de um processo contínuo de pesquisa e observação, mas podemos enquadrá-la como uma “anomia” do sistema cultural da alimentação. Poulain (2002, p. 89) fez algumas observações sobre a gastro-anomia que podem ser adaptadas ao estudo da linguagem fitness:

O que caracteriza a situação do comedor moderno não é ausência de regras, mas antes o aumento de discursos contraditórios no modo do “é preciso”. A “gastro-anomia” não remete apenas para uma crise do aparelho normativo, mas também para a inflação de injunções contraditórias. A multiplicação de discursos higienistas, estéticos, identitários, as crises teóricas e os modos que os atravessam participam da cacofonia alimentar:

- flutuações e contradições do discurso estético;
- reducionismo corporal da vulgata médica;
- incapacidade de controlar as práticas e hábitos da cultura agroalimentar [...]
- crise dos esteticismos culinários [...]
- imperatividade do modelo de estética corporal, que coloca uma normalidade magérrima e bate de frente com a reinvidicação do prazer alimentar.

Podemos, por fim, pontuar que as espacialidades comunicativas geradas pela linguagem fitness são amplamente representativas de uma retomada da alimentação dietética, regulamentada por médicos, especialistas e, de modo preocupante, por seguidores deste padrão alimentar que agem comunicativamente como especialistas, criando estratégias de comunicação anômalas e perigosas, criando ruídos e inverdades em uma das áreas de maior preocupação do homem moderno: a segurança alimentar e a obsessão estética.

Por meio das redes sociais e de intensos trabalhos de marketing, criam-se estratégias que potencializam discursos de grande alcance e muito mais nocivos do que aqueles construídos pelos tradicionais “gatekeepers” midiáticos, as revistas e a televisão, observados até hoje, mas especialmente fortes até o início dos anos 2000, antes da expansão das redes sociais.

Hoje podemos dizer que as estratégias comunicativas que utilizam a linguagem fitness de comer e de cozinhar atuam de modo massificado, usando o biopoder para se entranhar de modo muito eficaz em todos os ambientes midiáticos do sistema cultural da alimentação. Por certo será fundamental aprofundar e explorar mais as questões aqui colocadas a fim de entender de forma mais ampla como se estrutura esta complexa linguagem e sua entranhada rede de alcance que, acreditamos, se desvela em questões ainda mais preocupantes como a produção e a comercialização de alimentos em um mundo que se diz globalizado.

Referências

FISCHLER, Claude. **L'Homnivore**. Paris: Odile Jacob Poches, 2001.

FOUCAULT. 1999. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

FOXCROFT, Louise. **A tirania das dietas: dois mil anos de luta contra o peso**. São Paulo: Editora Três Estrelas, 2013.

JACOB, H. **Gastronomia, culinária e mídia: estudo dos ambientes midiáticos da comida e da cozinha**. Tese de doutorado. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2013.

LIPOVETSKY, G. **A felicidade paradoxal – ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

LÓTMAN, I. **Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social**. Madrid: Gedisa Editorial, 1999.

MONTANARI, Massimo. **Comida como cultura**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

POULAIN, Jean-Pierre. **Sociologias da alimentação**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2004.

REVEL, Judith. **Michel Foucault: conceitos essenciais**. São Paulo: Editora Claraluz, 2005.

SODRÉ, M. **Antropológica do espelho**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.

17.

As vidas imaginadas de Marilyn Monroe: o uso de nomes próprios na literatura contemporânea brasileira como metalinguagem dos meios de comunicação¹

ANDRÉ CORRÊA DA SILVA DE ARAUJO

Ao se debruçar sobre os textos da literatura contemporânea, nota-se uma problemática cada vez mais em evidência e que merece ser explorada: sua relação próxima com os meios de comunicação. As novas formas narrativas inauguradas por esses meios, além de sua inserção cada vez mais evidente na cultura em geral, colocam em xeque muitos conceitos da teoria literária e exigem que novas formas teóricas sejam elaboradas para dar conta de tais relações.

Um dos caminhos propostos, e o que será aqui explorado, é a aproximação da teoria literária com os conceitos das Teorias da Comunicação, mais especificamente das interações entre diferentes meios - no caso, entre a escrita literária e as

1. Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

diferentes formas de audiovisualidade dos meios eletrônicos – como proposto pelo teórico canadense Marshall McLuhan.

A partir de sua reflexão a respeito dos ambientes e contra-ambientes, além da colocação de que um meio tem em si uma potencialidade sógnica própria capaz de produzir linguagem, pode-se estabelecer uma relação em que a literatura contemporânea, compreendida como contra-ambiente, funcione como uma metalinguagem crítica dos meios de comunicação. Ou seja, é uma proposta que visa, a partir das traduções efetuadas pela literatura da linguagem midiática, estabelecer uma espécie de semiótica dos meios, calcada no trânsito entre diferentes linguagens e suas possibilidades expressivas.

Neste trabalho propõe-se, além de uma revisão teórica das proposições de McLuhan e uma aproximação de suas ideias com um pensamento semiótico, tal como proposto por Regiane Nakagawa (2010, 2013), analisar a utilização dos nomes próprios de figuras fortemente identificadas como midiáticas – especificamente de Marilyn Monroe como é tratada nos textos *Panamérica* (2001), de José Agrippino de Paula e *Inverdades* (2009), de André Sant’anna – como um rastro capaz de apontar essa relação entre diferentes linguagens e de que forma tais textos operariam como uma metalinguagem crítica dos meios de comunicação.

Ambientes e contra-ambientes: extensão, tradução e metalinguagem

O teórico canadense Marshall McLuhan compreende as tecnologias como extensões do homem, tal como expresso no título da tradução brasileira do livro *Os meios de comunicação como extensões do homem* (2007). Apesar de nessa tradução dar-se um destaque ao que é comumente chamado de “meios de comunicação”, a definição de McLuhan para meio é larga

(assim como também a de comunicação). O autor compreende qualquer tecnologia como um meio, ou uma extensão de alguma faculdade humana para fora de seu corpo. A roda como uma extensão dos pés, a roupa como uma extensão da pele, a escrita como uma extensão dos olhos.

A necessidade de amplificar as capacidades humanas para lidar com vários ambientes dá lugar a essas extensões [...]. Essas amplificações de nossas capacidades, espécies de deificações do homem, eu as defino como tecnologias. (2005, p. 90).

É uma dinâmica de tradução entre aquilo que é do homem naquilo que não o é, amplificando ou adaptando uma faculdade de forma a dar conta de uma situação, acontecimento ou ambiente: “podemos traduzir a nós mesmos cada vez mais em outras formas de expressão que nos superam” (2007, p. 77). É importante essa ideia de tradução principalmente a partir do reconhecimento do autor que tais extensões, por serem expressões humanas, são, de alguma forma, linguísticas. “Quer se trate de sapatos ou de bengalas, de zíperes ou de tratores, todas essas formas são linguísticas na estrutura e exteriorizações ou expressões do homem. Têm sua própria sintaxe e gramática, como qualquer forma verbal.” (2005, p. 341).

Ou seja, não há possibilidade de um meio ser apenas um instrumento na visão de McLuhan. As tecnologias estruturam-se como linguagem, estão sempre significando algo, como aponta a pesquisadora Regiane Nakagawa: “Se uma gramática pressupõe o conjunto de regras-padrão que determinam o uso correto de uma língua, então, pode-se pressupor que todo meio carrega ‘em si’ a potencialidade de constituir linguagem e a capacidade de representar.” (2010, p. 4). Desta forma, nos parece que um estudo dos meios e suas potencialidades de constituição sónica se aproximem de

uma proposta semiótica que visa compreender os processos de tradução inaugurados pelas diferentes tecnologias.

Tendo isso em vista, não aparece como surpresa a afirmação “o meio é a mensagem” (2007, p. 21). Mas não apenas por esse caráter de linguagem constitutivo da tecnologia, mas também pelo fato de que cada sentido externalizado na forma de um meio altera de forma profunda toda a organização cognitiva, perceptiva e sensível da sociedade na qual foi introduzido. O meio, para McLuhan, transforma de forma radical o homem, seu entorno e suas possibilidades expressivas. E são essas transformações que merecem atenção, não aquilo que um meio veicula como seu “conteúdo”.

o meio é a mensagem. Isso apenas significa que as consequências sociais e pessoais de qualquer meio – ou seja, de qualquer extensão de nós mesmos – constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma tecnologia ou extensão de nós mesmos (2007, p. 21).

As transformações sociais efetivadas pela emergência de um novo meio são objetivas e características desses próprios meios, decorrem de sua linguagem. Ao conjunto dessas transformações – ou da mensagem – de cada meio é o que McLuhan chama de ambientes. “Um meio de comunicação cria um ambiente. Um ambiente é um processo, não um invólucro. É uma ação e atuará sobre os nossos sistemas nervosos e nas nossas vidas sensoriais, modificando-os por inteiro.” (2005, p. 129).

Fica clara, nesse ponto, a relação próxima que McLuhan propõe entre os meios e linguagem. Pois, ao ser introduzido na cultura, um meio cria um conjunto de novas relações inevitáveis com seu entorno, afetando a sociedade como um todo. Ele força um novo ambiente sobre os pré-existentes,

alterando-os por sua vez a partir de sua própria gramática, e assim todo o complexo de vivência no qual estamos inseridos. E justamente por estarmos inevitavelmente inseridos nesses diversos ambientes que não notamos a sua presença. É como um peixe que não reconhece a existência da água, para usar uma anedota corrente.

Assim como há muitas tecnologias, existem diversos ambientes no centro dos quais vivemos. Entretanto, a cada nova tecnologia, todos os ambientes se modificam a partir desse novo, são por ele traduzidos. Todo o complexo social se modifica e tal mudança passa ao largo de nossa compreensão. Mas ao ambiente ser modificado a partir de um novo meio de comunicação, os ambientes anteriores se tornam mais claros para a nossa compreensão, já que estamos operando em um regime diferente, como numa lógica de figura/fundo. Nas palavras de McLuhan,

uma das coisas que ocorrem quando um novo veículo entra em cena é que nos tornamos conscientes das características básicas dos veículos mais antigos, de um modo que não víamos quando as coisas estavam acontecendo. [...] Assim, há uma grande vantagem nessa revolução provocada por um novo meio de comunicação, ao revelar algumas das características anteriores da mídia mais antiga, tornando-as mais inteligíveis e mais úteis, dando-nos uma consciência maior do controle que temos sobre ela. (2005, p. 62)

A coexistência dos ambientes e os modos como se traduzem parecem ser os principais vetores para que se possa compreender a atuação e dinâmica dos meios em nossa sociedade. Tal era o propósito de McLuhan: compreender a forma de atuação de um meio na sociedade e na cultura a partir de sua inter-relação. Tal propósito tem uma constituição, de certa forma, semiótica, principalmente se considerarmos os

meios a partir de seu caráter linguístico e sua capacidade intrínseca de tradutores. Eles atuam, num primeiro momento, como forma de tradução para nossos sentidos e faculdades. Mas dado o fato de que os ambientes de cada meio estão em constante interação e sofrendo influência uns dos outros, é possível entrever que os meios também atuem como tradutores uns dos outros (2007, p.72).

A relação entre os ambientes se dá num nível de tradução, ou de apropriação do ambiente de um dado meio por outro. Inclusive, McLuhan afirma que “o ‘conteúdo’ de qualquer meio ou veículo é sempre um outro meio ou veículo” (2007, p. 22). Isso quer dizer que é a partir do que “está dado” que um novo meio opera, reorganizando a partir de suas gramáticas o contínuo ambiental. A mudança é operada sobre outra linguagem, formatando-a em uma diferente. Quando o rádio é apropriado pela TV, torna-se clara a sua gramática mais elementar, pois é ela que está sendo manipulada por outra gramática. Ou seja, é a partir da diferença instaurada por uma nova tecnologia que podemos compreender como as outras funcionam estruturalmente.

A partir de uma nova tecnologia temos uma consciência mais abrangente do modo de funcionamento dos outros meios. Ao adquirir essa compreensão, temos maior controle sobre esse meio, uma possibilidade maior de experimentação. McLuhan afirma isso quando diz que os meios mais antigos assumem novos usos e novos papéis a partir da emergência de novas tecnologias. A dinâmica do ambiente mais recente é se apropriar dos mais antigos. Mas isso não significa que os meios mais antigos não podem se aproveitar de sua própria tradução em um novo meio (que vem junto com uma compreensão melhor de sua própria dinâmica) para expandir suas potencialidades expressivas. É um movimento contrário ao movimento ambiental, de apropriação a partir de uma dada tradução, um contra-ambiente.

Como afirma Nakagwa sobre a dinâmica entre ambientes e contra-ambientes,

todo ambiente apenas se torna perceptível pelo contraponto instituído pelo seu contra-ambiente. Tal compreensão assenta-se na concepção ecológica dos meios, que pressupõe a coexistência e a interação de diferentes meios na cultura. Nessas trocas, observa-se um duplo movimento: primeiro, os meios já existentes são sempre o “conteúdo” do novo, que operacionaliza a tradução daquilo que já existe. Em tal processo, a linguagem ocupa um lugar central, pois a caracterização ambiental dos meios também envolve a produção sógnica vinculada às extensões [...]. Como não surge com uma linguagem “pronta” e pré-definida, toda extensão operacionaliza a tradução de formas expressivas já existentes para, então, constituir uma linguagem distintiva. Em segundo lugar, um novo meio não elimina seus antecessores, mas ressignifica-os, conferindo a eles uma nova função na cultura que, igualmente, resvala na produção sógnica. (NAKAGAWA, 2013)

McLuhan designa como contra-ambientes duas formas de utilização dos meios, que efetivamente é apenas uma: a interpenetração dos meios uns nos outros e a arte. Entretanto, nota-se que a arte é justamente a interpenetração de um novo ambiente por sobre um meio mais antigo, a utilização de uma nova linguagem (na qual estamos imersos) por sobre outro suporte, seja ele qual for. “Os artistas de todos os setores são sempre os primeiros a descobrir como capacitar um determinado meio para uso ou como liberar as forças latentes de outro.” (2007, p. 73).

Para McLuhan, o artista tem um papel pragmático na sociedade. Pragmático no sentido de compreender o ambiente

e agir em relação a ele, criando “modelos” estéticos que afetam diretamente a percepção, em relação ao “fora” ambiental. A dinâmica estrutural de uma obra artística funciona como uma tecnologia, pois ela também se pauta por uma reorganização perceptiva a partir da linguagem e de sua experimentação. Por isso a palavra contra-ambiente: é também um ambiente, mas que funciona de maneira contrária ao que está dado pela tecnologia.

Explorar os novos ambientes de forma a compreendê-los e deles extrair seu potencial criativo latente (2005, p.119). Tal seria o papel dos contra-ambientes no pensamento de McLuhan. Entretanto, poder-se-ia compreender também o contra-ambiente por uma perspectiva de crítica ambiental. Mas nota-se que é uma espécie de crítica que difere em muito da noção de crítica como comentário, de apontar e julgar a constituição de um objeto. Trata-se de uma crítica estrutural, que constrói o objeto em conjunto dele, garante o desenvolvimento de um movimento contínuo de semiose. O contra-ambiente sempre parte do ambiente, e como ele mantém inevitáveis relações. Ele se apropria daquilo que é ambiental e o transforma. É um processo criativo, participativo e de linguagem. O semioticista Décio Pignatari inclusive nota que a lógica do contra-ambiente é uma lógica de metalinguagem:

A arte é esse contra-irritante, esse antiambiente, pois ela previne e prepara a sensibilidade para as mudanças e os efeitos causados pelos novos meios de comunicação, extraindo dos próprios meios os meios com que criticá-los e compreendê-los, ou seja, os meios com que criticar e salientar os desmandos provocados pelas novas tecnologias [...]. Poderíamos mesmo dizer que, em relação à tecnologia, a arte exerceria uma função de metalinguagem, uma função da consciência crítica. (PIGNATARI, 2004, p.73)

Pode-se entrever, na reflexão até aqui elaborada, a possibilidade de compreender a literatura contemporânea como um contra-ambiente. E seguindo a linha proposta por Pignatarri, compreendê-la também como uma metalinguagem desse ambiente midiático, a partir da definição de Barthes (2007) para metalinguagem, como um discurso dobrado por sobre uma linguagem-objeto que não apenas a comenta, mas também contribui para o seu processo de significação e semiose.

Imagem-ficção, Afterpop e os nomes próprios

A partir de McLuhan, podemos tentar compreender a literatura contemporânea como uma espécie de metalinguagem dos meios de comunicação e seu ambiente. Entretanto, é necessário encontrar os modos expressivos que apontem para o funcionamento de certos textos como tal metalinguagem. É possível, ao retomarem-se certos conceitos da teoria literária e a história recente da literatura, encontrar traços da presença dos meios e suas tecnologias de diferentes formas. No presente artigo, nos debruçaremos sobre uma forma específica, identificada em textos críticos contemporâneos, que é a utilização de nomes próprios, ou *namedropping*, de figuras fortemente identificadas como “midiáticas” como personagens de textos ficcionais.

David Foster Wallace, escritor norte-americano, publica em 1990 um de seus mais célebres ensaios, *E Unibus Pluram* (1997, p. 21-82). O escritor realiza um longo processo reflexivo, do tipo de rompimento com os antecessores, onde acusa os escritores norte-americanos tipo como “pós-modernos” de não conseguirem estabelecer uma resposta literária convincente ao advento dos meios de comunicação de massa e seus modos de produzir narrativas, apesar de reconhecer seu impacto na sociedade contemporânea, presos em ideias de questionamento do realismo e metaficcionalidade.

Ainda que o processo de apropriação na literatura de uma cultura midiática como parte fundamental da cultura, e por isso mesmo incapaz de ser ignorada por ficcionistas preocupados com o estado de coisas contemporâneos, a mera referencialidade identificada pelo autor nos textos “pós-modernos” não responderia aos aspectos mais profundos de uma cultura cada vez mais televisual. Pois a ideia de povoar a literatura com referências televisivas, ou ainda tratar os assuntos televisivos de forma literária, ainda trataria de uma relação como se a televisão fosse exterior ao fazer literário. A televisão está lá, nós reconhecemos a sua existência e nos utilizamos dela para criticá-la diretamente ou para criticar a sociedade como um todo, sendo a televisão parte fundante de sua constituição. Essa atitude, para Foster Wallace, em determinado momento torna-se restritiva e infrutífera, voltada sobre ela mesma.

Foster Wallace vai argumentar, entretanto, que um novo tipo de atitude surgiu entre seus contemporâneos. Se tratar a televisão como um “outro”, exterior ao processo de ficcionalização, não mais daria conta de empreender uma resposta literária a ela, era preciso “entrar” na televisão e de lá imaginar ficções. E é essa atitude que ele chama de Imagem-ficção.

The particular subgenre I have in mind has been called by some editors post-postmodernism and by some critics hyperrealism. Some of the young readers and writers I know call it Image-Fiction. [...] the new Fiction of Image uses the transient received myths of popular culture as a *world* in which to imagine fictions about real, albeit pop-mediated, characters. (1997, p. 50)

A característica principal desse subgênero da Imagem-ficção, é, portanto, reconhecer o ambiente midiático como o ambiente no qual estamos invariavelmente inseridos. A ideia

da televisão enquanto um “mundo”, enquanto um espaço de onde se possa produzir literatura, e não como um espaço de onde se emprestar tais figuras. A televisão não é mais um objeto produtor de narrativas para o autor, mas sim algo que a transcende e é irreduzível ao seu aspecto apenas material. É um mundo; o nosso mundo. Nosso ambiente e linguagem.

One thing I have to insist you realize about this new subgenre is that it's distinguishable not just by a certain neo-postmodern technique, but by a genuine socio-artistic agenda. The Fiction of Image is not just use or mention of televisual culture but an actual response to it (1997, p. 51)

Essa agenda sócioartística é o que está em jogo neste trabalho. A ideia do escritor como um explorador de novos ambientes, como McLuhan ressaltou, subjaz a essa noção de imagem-ficção. Invadir a televisão diretamente. Como fazê-lo? Ficcionalizar a vida de suas figuras, pegar para si as vidas que já estão em nosso cotidiano e a elas dar um tratamento artístico e reflexivo. Pois a televisão não faz mais que isso por seus próprios meios, uma ficcionalização de pessoas reais elas próprias, tornando-as imagens. Mas ao fazê-lo, na literatura, é possível liberar potenciais criativos que são impossíveis de serem explorados na televisão. Dessa forma, a partir de uma perspectiva da diferença, as figuras ficcionalizadas jamais serão as mesmas em nosso ambiente. E como são elas que compõem o ambiente no qual estamos inseridos, esse ambiente não permanece o mesmo, é uma atitude contra-ambiental e crítica através da literatura.

Parece claro, desta forma, que na televisão, tais pessoas são traduzidas como imagens, não são seres humanos de carne e osso dotados de vida individual. Da mesma forma, é preciso traduzir essas imagens (e não os seres-humanos, esses não

importam) em um diferente meio, a escrita. A forma como tais figuras aparecem na literatura, portanto, é através de seu caráter distintivo, seu *nome próprio*.

O crítico espanhol Eloy Fernandez Porta, em 2007, lança o livro de ensaios *Afterpop - La literatura de la implosión mediática* (2007). Partindo da colocação de David Foster Wallace a respeito da utilização de figuras midiáticas na ficção como uma forma de relação e crítica da literatura com as mídias, pode-se entrever na obra de Fernandez Porta um desenvolvimento dessa mesma questão, a partir da observação de um estilo literário ao qual o autor chama de *namedropping*. Ou seja, a identificação dessas figuras num meio verbal como a literatura, necessariamente se expressa através de seus nomes.

Entretanto, antes de entrar na questão do *namedropping* propriamente, cabe relacionar a posição teórica ocupada pelo autor para compreender melhor a sua perspectiva. Em *El paisaje mediático es textual* (2007, p.XX), primeiro ensaio do livro, Fernandez Porta advoga por uma compreensão do *mediascape* enquanto texto. A ideia de que a paisagem criada pelos diversos meios de comunicação é linguística em muito se parece com a proposta McLuhaniana de ambiente. Partindo dessa proposição, o autor ressalta que a literatura, numa atitude reacionária, se relaciona em geral com essa paisagem a partir de um distanciamento desdenhoso, “dejemos a los artistas lo que es visual y a los sociólogos lo que se deriva de ello!” (2007, p. 62). Essa é a atitude tradicional, que ainda nos faz olhar de maneira curiosa para textos que proponham um diálogo direto com o ambiente midiático.

Justamente pela existência de tais textos, é que Fernandez Porta identifica uma linha criativa paralela que relaciona diretamente a palavra com as imagens dos meios, inclusive propondo que ambos os modos expressivos partem de uma mesma substância narrativa – e, adicionaríamos, semiótica. O que se produz na literatura visando a paisagem midiática, necessariamente altera tal paisagem em alguma medida, pois

ambos são tecidos a partir da linguagem. Por isso pensar na noção de textualidade midiática parece frutífero, quando a compreensão que essa própria textualidade é constitutiva de outros textos e se constrói num processo dialógico e intertextual com todas outras produções simbólicas de linguagem, não apenas o que é próprio das mídias. E a via inversa é semelhante, pois “hablar en textualidad mediática implica superar la concepción puramente literata de la escritura para asumir las otras modalidades de expresión que configuran el estilo de la época” (2007, p. 63).

Entre as diversas modalidades de expressão que poderiam configurar uma relação da literatura com os meios de comunicação de massa apontadas por Fernandez Porta, o *namedropping* é a que será abordada neste trabalho. O *namedropping* é a utilização extensiva de nomes próprios na ficção contemporânea. Aparece como uma questão de referencialidade e de filiação em primeira análise. Numa ideia de crítica tradicional, quando aparece um nome, essa referência está subordinada a um contexto social que se relaciona ao modo como esse nome é usualmente utilizado. Entretanto, Porta chama atenção que se deve deixar de lado a questão da referência quando do uso de tais nomes e focar no modo como ele se relaciona no interior do texto, quais são as relações que ele estabelece, com quem e de que forma isso entra em conflito com o que está estabelecido. O uso do nome próprio sempre gera (ou deveria gerar) um nó de instabilidade no texto. Pois há o referente (a pessoa referenciada) e há a relação textual que ali está exposta. É na diferença, e não na filiação, que a técnica ganha força: “la cuestión no es qué proper names aparezcan sino qué tratamiento artístico reciben; el recuento sólo nos dá unos cuantos referentes reales de los textos, no su orientación, y mucho menos su sentido” (2007, p.11).

Os nomes próprios, portanto, tornam-se esse índice material de relação com o ambiente midiático e sua forma de

relação linguística com ele. Toda vez que o nome de uma personalidade aparece ficcionalmente fazendo algo que contradiz toda a sua persona midiática cuidadosamente construída, a entidade linguística contemplada pelo nome jamais é a mesma, o ambiente foi modificado. Como cita Fernandez Porta, “o namedropping trae consigo todo el caos da la cultura de consumo – pero también, y no en menor medida, una inflexión en ella, una selección de filias y fobias, una reformulación del archivo” (2007, p. 76).

Cabe ressaltar aqui o estatuto instável do nome próprio. Porta chama atenção que, para o filósofo francês Gilles Deleuze, o nome próprio possui em si potencial significativo altíssimo, pois é aquilo que não pertence à linguagem (2007, p.76). Ele é uma materialidade linguística, ainda que não seja a ela redutível. Possui em si um índice de referencialidade a uma dada pessoa, por exemplo, mas também refere-se a um processo não linguístico constituído pelo uso de tal nome. “Lo que no figura en el diccionario, viene a decir Deleuze, introduce una instacia de revulsión en el discurso: hace aparecer la historia como material tangible, y no como abstracción retrospectiva” (2007, p.76), resalta Porta.

Deleuze compreende que “o nome próprio não designa de modo algum uma pessoa ou um sujeito. Ele designa um efeito, um ziguezague, algo que passa ou que se passa entre dois como sob uma diferença de potencial” (1998, p.14). Ou seja, ainda que num texto literário ele tenha um caráter denotativo e referencial, de uma pessoa a quem se refere, a figura do nome próprio indica, ao mesmo tempo, um processo ou um efeito que tal nome expressa.

Como se está tentando compreender de que modo ocorre uma relação entre os meios de comunicação e a literatura a partir do uso de nomes próprios em determinados textos, esse caráter processual e instável dos nomes é determinante. Pois, quando um nome próprio aparece no texto literário, e no

caso o nome de personalidades vinculadas ao ambiente midiático, é justamente a sua posição enquanto ‘figura da mídia’ e os próprios meios que tal nome expressa que importam na análise. O agenciamento midiático que se conjuga no nome próprio é o indicador da relação e o modo como é utilizado é seu caráter de produção de sentido. Como diz Deleuze:

Acontece de um agenciamento existir há muito tempo, antes de receber seu nome próprio que lhe dá uma consistência particular como se ele se destacasse então de um regime mais geral para ganhar uma espécie de autonomia: assim “sadismo”, “masoquismo”. Por que em determinado momento o nome próprio isola um agenciamento, por que faz dele um regime de signos particular, conforme um componente *transformacional*? (1998, p.138)

Há nessa citação algo de fundamental. Deleuze diz que o nome próprio dá uma consistência particular a um agenciamento que existe independentemente de sua existência. O nome próprio é o que expressaria, de dentro de um contínuo sógnico, um dado processo ou modo de relações desse contínuo. Pensando em termos do ambiente midiático, os nomes próprios seriam expressões particulares do modo de organização de um regime de signos inaugurado pelas mídias. Cada nome expressa uma face do contínuo sógnico midiático, é a sua expressão material, ainda que não seja a eles redutível. Os nomes próprios são índices do ambiente. Entretanto, ao conjugar esse conjunto de processos em uma forma material, o nome próprio ganha uma autonomia própria. Ele isola esse agenciamento, torna-se ele mesmo um regime de signos particular, independente do ambiente no qual foi forjado; em nosso caso, os meios de comunicação. Por ser independente, é passível de apropriação e manipulação. Seu sentido não é estável, é uma materialidade que possui em si um potencial de

autodiferenciação. Esse processo é o que observamos no uso desses nomes pela literatura. A transformação de um agenciamento específico, originado nas mídias, que ao ser apropriado pela literatura desencadeia um componente transformacional, tal como apontado por Deleuze. A análise do modo como operam esses nomes, em relação ao agenciamento que expressam na ‘origem’ e no texto literário, pode apontar para o momento “onde o nome próprio atinge sua individualidade mais alta perdendo toda personalidade” (DELEUZE, 1998, p.141). Não é mais a pessoa real que está ali, mas um regime de signos que, ao ser transformado no contexto literário, transforma o próprio ambiente no qual foi originado.

As vidas imaginadas de Marilyn Monroe

Os textos *Panamérica* (2001), publicado em 1967, de José Agrippino de Paula e *Inverdades* (2009) de André Sant’anna são peças importantes para a reflexão aqui proposta, justamente pelo fato de sua característica principal ser a ficcionalização, a partir dos nomes próprios de figuras midiáticas. Mais que isso, ambos compartilham um nome em específico que corresponde aos propósitos deste texto: Marilyn Monroe.

Não causa espanto a figura de Marilyn ser emblemática nesse trânsito entre as mídias e a literatura. Talvez um dos mais radicais rompimentos da história da arte, principalmente se focarmos nessa relação, ocorre com as telas de Andy Warhol que tinham como tema o rosto de Marilyn Monroe. A atriz, depois de sua morte, tornou-se então não apenas um grande símbolo de Hollywood, como também uma figura de linguagem que expressa a apropriação dos signos de uma cultura midiática de forma crítica. Marilyn Monroe e Andy Warhol são a própria expressão da pop art. Talvez essa carga simbólica adquirida pela figura de Marilyn Monroe seja responsável por

ela aparecer de forma tão enfática como um nome próprio com alto potencial de experimentação intertextual. Marilyn é arte e cultura de massas na mesma medida; estereótipo e libertação, aceitação e oposição. O agenciamento complexo que tal nome carrega é determinante para compreender os trânsitos e discursos agregados pelos autores aqui analisados.

Um bom exemplo do modo de libertação do nome próprio de seu referencial enquanto ‘pessoa real’ aparece no conto de André Sant’anna “A mulher mais doidona e inteligente do planeta” (2009, p.19). No conto, Marilyn não morreu de overdose e, agora, em seu aniversário de 75 anos, relembra dos eventos que marcaram sua vida. Sant’anna faz de Marilyn Monroe a maior personalidade do século XX. Ex-presidente dos EUA, teve casos amorosos com Che Guevara e Mikhail Gorbachev, ganhou o prêmio Nobel, o Oscar e negociou a paz no Oriente Médio. Escreveu uma infinidade de livros, dirigiu outros tantos filmes e criou a teoria do “Ultra Socialismo Metafísico”, “que deteve o processo de globalização e acabou com a fome no Terceiro Mundo” (SANT’ANNA, 2009, p.20). Teve uma vida que realizou todos os potenciais almejados pelo sujeito do século XX. Entretanto, Marilyn, já idosa e cansada, lembra com nostalgia da cena célebre do filme de Billy Wilder, quando ficou sobre uma saída de ar usando um vestido branco. “É um momento esquecido, dos mais insignificantes na vida de Marilyn Monroe” (2009, p. 19), diz Sant’anna.

A operação que André Sant’anna realiza nesse conto é análoga àquela que efetivamente ocorreu com Marilyn Monroe, não como pessoa, mas como linguagem. Sua circulação no interior da cultura popular em muito transcendeu qualquer coisa que a pessoa Marilyn tenha feito ou sequer pensado em fazer. É um dos signos mais potentes do século XX em sua superficialidade e circulação. Sant’anna ironiza isso, num esforço de dar profundidade para a imagem de Marilyn, como

se protagonizar um dos mais importantes rompimentos na história da arte e tornar-se um agenciamento de todo um complexo cultural expresso na constante batalha entre alta cultura e cultura de massas não fosse suficiente. Ele humaniza aquilo que já é, há tempos, linguagem. A conclusão do conto expressa a ironia desse esforço de humanização, pois nem a própria Marilyn personagem suporta sua própria profundidade, como se renunciasse a essa narrativa, quase nos moldes de um filme hollywoodiano, e se afirma enquanto linguagem: “Hoje, Marilyn Monroe gostaria apenas de ser um mito sexual, apenas uma loura gostosa, sentindo um ventinho gostoso, lá, pra sempre.” (2009, p.20).

Entretanto, nem por sua própria vontade, Marilyn poderia se congelar naquela clássica imagem do vestido. Especialmente depois da intromissão de José Agrippino de Paula em sua vida simbólica. Ao contrário de Sant’anna, que restitui algo de humanidade ao símbolo do nome próprio, Agrippino joga em *Panamérica* com todas as possibilidades de linguagem que Marilyn Monroe carrega em si, tanto de uma referencialidade como de expressão pura de suas potencialidades. Como aponta Evelina Hoisel,

O tratamento que a narrativa de Agrippino confere a MM permite que sua fisionomia mítica seja constantemente desmantelada. Um dos processos que utiliza para tal é jogar com as diversas imagens que descrevem aspectos diferentes da mesma personagem, tornando-a polissêmica (1980, p. 101)

Marilyn aparece em *Panamérica*, primeiramente, como objeto do desejo do narrador. As descrições feitas por Agrippino das relações sexuais entre o narrador e MM são totalmente explícitas, variando entre um tom mecânico e erótico. As cenas se distribuem por toda a extensão do livro, afirman-

do o caráter de *sex symbol* que MM recebe da cultura em geral. Entretanto, justamente por serem muito explícitas, tais cenas não dialogam com a ideia de sensualidade proibida e escondida característica da atriz. Tudo ocorre na superfície e à exaustão, quase banalizando o ato sexual que seria a epítome da realização do desejo concentrada enquanto símbolo no nome da atriz.

Há um capítulo inteiro no livro de Agrippino dedicado a uma cena de sexo com MM, (2001, p. 61-67). É interessante citar esse capítulo, pois, além de concentrar em poucas páginas o modo como Agrippino usa a sexualidade MM ao longo do livro, a primeira página foi adaptada por Caetano Veloso e Gilberto Gil em uma canção do disco *Doces Bárbaros* (1976). A canção, chamada “Eu e ela estávamos encostados na parede”, tem por letra uma transcrição literal do livro de Agrippino, entretanto sem citar que “ela” é Marilyn Monroe. Ou seja, há um trânsito metamidiático complexo entre Marilyn Monroe, Agrippino e os Doces Bárbaros, todos sendo ressignificados à sua própria maneira.

Mas assim como MM aparece como um símbolo sexual na prosa de Agrippino, ela também sofre uma manipulação metalinguística disjuntiva em relação ao modo como é habitualmente compreendida, mais relacionada a uma posição de confronto estético próprio de sua utilização por Andy Warhol, explicitando o seu caráter polissêmico. Agrippino, em diferentes passagens, descreve MM com traços que a desvinculam tanto de um ideal de beleza como estabelecido por Hollywood como também de sua própria figura célebre. Ela aos poucos perde sua referencialidade e começa a se afirmar como linguagem autônoma e independente.

Agrippino age diretamente na figura de MM, primeiramente, ao descrevê-la com traços que não condizem com sua aparência física que habita o nosso imaginário cultural. Na página 34, a descreve com braços de halterofilista. Na

página 53, como ficando cada vez mais gorda e desagradável de olhar para o narrador. Na página 75, ela protagoniza uma cena de escatologia. Na página 82, seu corpo é tomado de espinhas. Cabe ressaltar que, pelas próprias características oníricas do livro, tais transformações operadas no corpo de Marilyn não têm explicação e, assim como aparecem, logo são esquecidas. É um procedimento metalinguístico de enriquecimento das diferentes faces que Marilyn pode assumir, dado o poder fabulador da linguagem.

Tais transformações vão se somando até um ponto onde Marilyn torna-se um verdadeiro monstro, o monstro da fertilidade. O narrador descobre que Marilyn está grávida de um filho seu, e, logo após a descoberta, começa a desenvolver em alta velocidade sua gestação. Quando está prestes a dar a luz - em um período de tempo indeterminado, mas que ocorre no interior de uma mesma cena, interpretando-se como minutos talvez - Marilyn torna-se uma furiosa e cruel deusa da fertilidade.

Marilyn Monroe agachou sobre os joelhos, abriu as pernas e lançou um horrível lamento, e de sua vagina vermelha escapou em grandes hordas o exército de fetos. A multidão minúscula de fetos abandonou o útero de Marilyn Monroe armada de lanças e espadas. Os fetos rosados de dez centímetros de altura corriam uns sobre os outros nos cantos das lojas e entravam nos bueiros da avenida (2001, p.217).

Esse procedimento de transformação dessas figuras de Hollywood em monstros se repete ao longo do livro. Não apenas Marilyn torna-se um monstro, mas também seu marido Joe di Maggio, o produtor cinematográfico Carlo Ponti, as atrizes Sophia Loren e Elizabeth Taylor, e até mesmo a Estátua da Liberdade, que acaba por destruir a ilha de Manhattan no clímax do livro. A ideia de que há um monstro

em potencial em todo nome próprio, monstro esse que é enclausurado pelos esquemas industriais das mídias, mas também pelas limitações da própria linguagem, aparecem aqui como a liberação máxima de um potencial. É a transformação última da figura de símbolo sexual de Marilyn Monroe em sua máxima potência, como uma deusa monstruosa da fertilidade e seu exército de fetos.

Mesmo no espaço diegético da narrativa, Marilyn Monroe torna-se uma figura instável e perigosa, tal como a linguagem que a constitui. É imprevisível e indecível qual será o seu próximo passo. Os próprios personagens reconhecem que um signo com tamanho potencial de transformação torna-se perigoso para estabelecer uma espécie de ordem narrativa. Tanto que, em determinado momento do livro, os personagens da Disney se unem para fazer um pedido ao Eu narrador:

Eu percebi que os animais coloridos de Walt Disney pretendiam a morte de Marilyn Monroe. Eu via o silêncio de Donald com seus enormes olhos, o cachorro Pluto, Tio Patinhas de cartola e bengala e o ratinho Mickey. Os animais coloridos imóveis olhavam para mim como se estivessem esperando que eu cumprisse o compromisso de matar Marilyn Monroe. (2001, p. 155-156)

É preciso matar Marilyn Monroe, pois seus impulsos não mais cabem no padrão que dela foi instituído. O agenciamento que é conjugado em seu nome se instabilizou, tornou-se fonte das mais variadas formas de linguagem e é agora imprevisível. Os personagens da Disney, aqueles que se mantêm iguais desde sua criação, reconhecem o potencial perigoso da transformação de Marilyn e ordenam sua morte, como era de se esperar. Entretanto, a morte de Marilyn não ocorrerá nesse momento, mas em algumas páginas mais adiante e talvez por outro motivo, tão curioso quanto o primeiro. Pois, se

para os personagens da Disney ela tornou-se instável demais para o sistema cultural midiático, sua morte efetiva-se em nome também de uma pureza cultural, mas quando entra em contato com a cultura brasileira.

Di Maggio ligou a televisão e apareceu um grupo folclórico brasileiro representando uma macumba. Os negros dançavam e pulavam ao som dos tambores, e uma negra gorda de charuto na boca degolou um frango numa panela e depois enfiou a panela cheia de sangue na cabeça de uma das negras que dançavam. A numerosa família soltou gargalhadas e se agitou nos divãs apontando a televisão. Marilyn Monroe procurava falar com a família gentilmente e explicar que era um ritual primitivo, mas a sua voz era abafada pelas piadas e pelos risos. [...] Naquele instante o atleta Di Maggio levantou-se e apontou o revólver furioso para todos nós. Ele apontou o revólver para Marilyn Monroe e sem ele perceber eu introduzi a mão na gaveta para me armar de outro revólver. DiMaggio percebeu o meu movimento, gritou irado e fechou a gaveta prendendo minha mão. Eu soltei um gemido e Di Maggio puxou Marilyn Monroe atemorizada e repetiu irritado: 'Você quer ver!... Quer ver!...' e encostou o cano do revólver no olho de Marilyn Monroe e atirou. (2001, p. 165-166)

A morte Marilyn ocorre no momento preciso do choque entre o sistema cultural norte-americano com o brasileiro. Pode-se depreender disso que fundir as culturas já era demais. É a morte em nome da pureza dos signos, uma tentativa de frear o potencial das linguagens de se mesclarem em nome de uma nova produção signíca. A pureza da cultura brasileira e a pureza do signo hollywoodiano se afirmam a partir da morte da linguagem. Império das distinções.

Isso torna mais notável o fato de que apenas duas páginas após sua morte, Marilyn apareça no livro como se nada

tivesse acontecido. Agrippino dramatiza a persistência do nome próprio a partir de uma metalinguagem, movimento contínuo e ininterrupto de intervenção nos agenciamentos nele conjugados. Marilyn ainda irá morrer mais uma vez, cometendo suicídio, mas sua presença persiste. Não importa se esteja no cinema, na televisão ou na literatura, a semiose persiste criando novas significações a partir de relações intertextuais ou de intervenção, e não há nada que possa impedi-lo.

Considerações finais

A partir dessa utilização do nome próprio de Marilyn Monroe pode-se entrever essa relação metalinguística existente entre a tradução do ambiente midiático na literatura. Pois, além do processo de intervenção sobre o regime de signos conjugado nesse nome, como forma de liberar um processo de significação próprio ao movimento da linguagem em semiose, os textos atestam, metalinguisticamente, justamente essa tendência de trânsito, apropriação e experimentação com o ambiente.

Assim, nota-se que o uso dos nomes próprios na literatura é indissociável de um aspecto intertextual e metalinguístico. A função referencial inerente ao nome próprio aponta sempre para outros textos constituídos, sejam eles literários ou midiáticos. A construção de uma literatura de nomes próprios cria uma teia intertextual que é o pressuposto para que haja um uso diferenciado desses nomes e uma intervenção no ambiente. Entretanto, deve-se notar que tal uso é sempre relacionado ao índice apontado pelo nome, pois ele carrega em si, como diz Deleuze, um regime de signos particular. O modo de fazer esse regime de signo variar, de se autodiferenciar é um procedimento linguístico de metalinguagem, pois é a partir da linguagem-objeto midiática, expressa no

nome próprio, que o discurso literário se dobra, efetuando uma espécie de discurso paralelo que desenvolve a potência do nome próprio em um espaço de significação diferenciado, ainda que seguindo o seu regime de signos.

Por isso a compreensão de que uma literatura que se baseia na utilização de nomes próprios de personalidades midiáticas como personagens de ficção pode ser tomada como um contra-ambiente crítico e metalinguístico. Não é apenas um discurso que fala de algo, mas sim que faz esse algo variar e liberar seus potenciais de significação, transformando o próprio estatuto do nome e de seu ambiente de origem.

Referências

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. **Afterpop**. La literatura de la implosión mediática. Córdoba: Berenice, 2007.

HOISEL, Evelina. **SUPERCAOS** – os estilhaços da cultura em “PanAmérica” e “Nações Unidas”. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2007.

McLUHAN, Stephanie (org.). **McLuhan por McLuhan**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

NAKAGAWA, Regiane Miranda de Oliveira. **A retórica da comunicação entendida como metalinguagem**. In:

Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Caxias do Sul: Intercom, 2010.

_____, Regiane Miranda de Oliveira. **Os ambientes e os contra-ambientes: uma possível epistemologia dos meios.** In: Anais do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Manaus: Intercom, 2013.

PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica.** Rio de Janeiro: Papagaio, 2001.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação.** São Paulo: Perspectiva, 1971.

SANT'ANNA, André. **Inverdades.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

WALLACE, David Foster. E unibus pluram: television and U.S. fiction. In: **A supposedly fun thing I'll never do again.** New York: Little, Brown and Company, 1997. p. 21-82.

18.

A imagem como ferramenta produtora de sentido na publicidade: uma análise semiótica da campanha do veículo *Peugeot 207 RC*

ÍTALO JORGE MENEZES MEDEIROS
TALITA DE AZEVEDO DÉDA

Introdução

Ao longo das décadas, a publicidade tem passado por diversas mudanças na sua estrutura comunicativa buscando a melhor maneira de transmitir informações para o seu público-alvo, acompanhando a evolução das massas e das mídias (IAHN, 2004). Com esses avanços surgem os estudos acerca da comunicação e da propaganda, tendo início na França, nos anos 60, e as primeiras análises de anúncios de produtos (PERES, 2004). Tais análises tinham como base a Semiótica, “ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis” (SANTAELLA, 2005, p. 13), e suas teorias de significação e produção de sentido, tornando assim possível a compreensão de como a propaganda transmite a mensagem ao seu receptor.

A semiótica difundiu não só a análise do discurso visual, mas também, da imagem nos anúncios publicitários, con-

centrando-se sempre nas prováveis gerações de sentidos por parte dos receptores (PERES, 2004). Sendo assim, é notório o uso da imagem nos discursos publicitários no que diz respeito à representatividade, quando em um anúncio a imagem ali disposta, tem a intenção de expressar um significado muito mais profundo e complexo do que se estivesse só fora do contexto da propaganda (PERES, 2004). Uma imagem no meio publicitário estabelece uma relação com o produto através de suas características, e são elas que vão conceber a sua gama de significação (BARTHES, 1990 *apud* SOUZA, SANTARELLI, 2008).

Tendo ciência da importância do estudo da imagem e do seu impacto na mensagem publicitária, este artigo busca estudar a atuação da imagem, enquanto sistema produtor de sentido no processo de comunicação, entre o anunciante e o consumidor, com base nas correntes teóricas da semiótica e dos estudos de anúncios publicitários, tendo como objeto de análise os anúncios do veículo Peugeot 207 RC - desenvolvidos para mídia impressa pela agência chilena HAVASWW-para estabelecer e entender a relação entre significante e significado produzida pela imagem na mensagem publicitária.

Desta forma, o presente estudo busca entender o percurso de associações feitas pelo imaginário do leitor até fazer a interpretação da mensagem através de uma análise visual do objeto de estudo e da aplicação de um questionário numa amostra de 61 estudantes universitários como ferramenta de pesquisa, e como metodologia a análise da imagem de Martine Joly (1996) e da proposta da gramática visual exposta por Barthes (2001), visões autorais de extrema importância para o desenvolvimento da pesquisa. Além disto, serão discutidos o processo de produção de sentido na publicidade tendo como referência a projeção que é feita pelo receptor, vinculado aos valores culturais e ao contexto social, que permite o entendimento das peças publicitárias, conforme a visão de

Kowarick (2002). Segundo a autora, um texto possui diversas possibilidades de leitura e o seu entendimento ocorre na medida em que o imaginário do leitor é ativado e as relações de significado e significante são estabelecidas.

Em publicidade, os textos visam atingir e produzir sentido em um público-alvo escolhido. Visto isso, o presente estudo irá estabelecer a relação dos signos da campanha com o público-alvo, buscando entender a produção de sentido pelo leitor.

Imagem como signo

A imagem atua na vida de um indivíduo desde o começo, quando ainda não é capaz de compreender os processos comunicativos, durante a aprendizagem da língua, na comunicação primária e por consequência, na construção das associações e do pensamento cognitivo ainda quando criança. Com o passar do tempo e a vivência pessoal, cria-se um repertório de representações mentais tendo como base o sentido da visão, que registra na mente do indivíduo características visuais do universo ao redor, descrito por Joly (1996) como imagem mental. Partindo desse repertório, é possível fazer associações sobre os signos visuais para interpretá-lo. Esse processo ocorre com base na relação de semelhança entre a imagem e o objeto referente, seja através de qualidades ou convenções socioculturais.

Tendo como base a teoria dos signos de Charles Peirce (2010), que define “signo” como uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto (SANTAELLA, 2005), se abordado a partir da referencialidade, ou seja, da relação com o seu objeto, o signo poderá ser um ícone, índice ou símbolo, estabelecendo tal relação de acordo com alguma qualidade, indicando a existência, ou baseado em alguma lei ou convenção sociocultural respectivamente (SANTAELLA, 2002). A

imagem, de acordo com a classificação de Pierce (2010), vem como uma subclassificação do ícone por manter “uma relação de analogia qualitativa entre o significante e o referente. Um desenho, uma foto, uma pintura figurativa, retomam as qualidades formais de seus referentes: formas, cores, proporções que permitem reconhecê-los” (BARTHES, 1964 *apud* JOLY, 1996). Assim, a imagem não constitui todo o ícone, mas é um signo icônico juntamente com o diagrama, que mantém uma analogia de relação interna com o objeto, e a metáfora, que trabalha a partir de um paralelismo qualitativo. (JOLY, 1996).

Ainda de acordo com a autora, o que se conhece por imagem pode ser caracterizado com algo heterogêneo:

Ela reúne e coordena, no âmbito de um quadro (de um limite) diferentes categorias de signos: imagens no sentido teórico do termo (signos icônicos, analógicos), mas também signos plásticos: cores, formas, composição interna ou textura, e a maior parte do tempo também signos linguísticos, da linguagem verbal (JOLY, 1996, p. 42).

A partir da relação de todos os elementos que compõem a imagem é possível formular o significado que se pretende transmitir. De acordo com Barthes (1990), também se faz necessário recorrer ao repertório de vida do leitor, aos valores socioculturais e às convenções de determinada sociedade, que vão influenciar diretamente na interpretação da imagem. Esta, enquanto ferramenta de comunicação, faz da bagagem pessoal e do inconsciente coletivo um arsenal para atingir o público-alvo.

A imagem publicitária

Fazendo um breve histórico dos anúncios publicitários, é possível perceber que as mensagens publicitárias mais antigas

tinham caráter informativo e linguagem amplamente objetiva. Com a modernização da comunicação e reprodutividade das informações, os consumidores foram bombardeados com cada vez mais anúncios, e a partir daí buscou-se na criatividade uma rota de fuga para diferenciar-se dos demais, chamando mais atenção do público aqueles que relacionavam com sentimentos ou experiências vividas, cujo principal caminho era a exploração dos recursos imagéticos: “Com isso, na busca pela construção de anúncios criativos, os publicitários rumaram a uma crescente especialização no que diz respeito à utilização dos elementos visuais.” (AYOUB; LUZ; PETERMANN, 2012. p. 2).

A imagem se tornou componente intrínseco da mensagem publicitária devido a sua polissemia e capacidade de apresentar diversos signos e informações simultaneamente, fazendo com que o leitor participe ativamente da sua interpretação (KOWARICK; MUNIZ, 2002). Assim, adquiriu a função de levar o produto da condição de existência para além da consciência (PÉNIUO, 1973 *apud* SALBEGO, 2007) através de relações sógnicas que transmitem suas características e seus valores, sendo de fundamental importância para o processo comunicativo.

Segundo o modelo analítico de Barthes (1990), os anúncios possuem três tipos de mensagem: verbal (textos que dão suporte à construção de sentido), denotativa (representação pura da imagem) e mensagem conotativa (aspectos simbólicos). De acordo com o autor, a mensagem verbal é composta por textos que acompanham a(s) imagem(ns) e se relacionam a fim de complementar o sentido e reforçar o que elas por si só querem dizer.

Nesse contexto, elas exercem a função de ancoragem; ou a função de revezamento, quando texto e imagem são dependentes um do outro para a compreensão e interpretação mais precisa da mensagem. Já a mensagem denotativa é a

pura representação da imagem e seus signos plásticos: ângulo, enquadramento, cor, textura, etc. A partir das relações entre as mensagens citadas e o contexto sociocultural no qual o anúncio está inserido, é criada em torno do produto uma narrativa relacionada a temas, sentimentos e experiências de vida que os leitores de determinado segmento compartilham, e a imagem atua como uma das ferramentas de reconstrução de um mundo simbólico, indo além da mera ilustração, caracterizando a mensagem conotativa proposta na classificação de Barthes (1990).

Devido ao seu caráter ambíguo, a imagem publicitária possibilita a exploração de formas culturais dos diversos segmentos de destinatários para a criação da mensagem conotativa a partir das relações sógnicas entre a representação visual e o objeto, permitindo o uso de figuras de linguagem como a metáfora. Esta, bastante utilizada na publicidade, atua na “orientação da interpretação do sentido sendo limitativa (permite a expressão visual da abstração) e enfática (maximiza, em geral, e comparativa em relação ao comparado dentro da comparação)” (PÉNIU, 1976 *apud* KOWARICK; MUNIZ, 2002). Assim, é possível compreender quando Barthes (1990) *apud* Souza e Santarelli (2008) afirma que “em publicidade, a significação da imagem é, certamente, intencional: são certos atributos do produto que formam a priori os significados da mensagem publicitária”.

Análise semiótica da campanha Peugeot 207 RC

A campanha proposta é composta por três anúncios cuja estrutura é basicamente a assinatura da marca e imagens, que não fazem referência explícita alguma ao produto, além de não trazer demais textos. Essas características levaram à escolha do objeto de estudo, por trans-

mitir a mensagem somente através de relações sógnicas imagéticas, pouco explícitas, que é uma característica incomum nos demais anúncios deste segmento. As peças trazem animais em repouso, distraídos, sujeitos à ameaça inerente de uma ação humana: um gato visto de costas deitado numa janela com vista para o horizonte urbano e ao seu lado uma mão humana atira água com um balde em sua direção; um pombo visto de lado olhando para a esquerda na sacada de um prédio e uma mão que se posiciona atrás segurando uma buzina de gás prestes a ser tocada; um coelho sentado visto de frente e olhando para a esquerda em um campo aberto com um vasto horizonte ao fundo, e à direita, duas mãos seguram um alfinete e um balão de festa cheio prestes a ser estourado. Todos contam com a marca da Peugeot posicionada no canto inferior direito da página. De acordo com a análise dos tipos de mensagem proposta por Barthes (1990), esta corresponde à mensagem denotada, que “é a representação pura das imagens apresentando os objetos reais da cena” (SOUZA; SANTARELLI, 2008, p.136).





A mensagem linguística fica a cargo apenas do nome do veículo: “Peugeot 207 RC”, e do endereço virtual da página da fabricante: <www.peugeot.cl>, posicionado no canto superior direito. Devido à ausência de demais textos explicativos, a mensagem linguística referente vai atuar complementando a orientação feita pela marca no processo interpretativo para se chegar a mensagem conotada, como

na definição do segmento (automobilístico) e na indicação do produto (automóvel). Sendo assim, o texto exerce a função de ancoragem, como descrita por Barthes (1990), que tem a função de complementar o sentido que a imagem, por si consegue transmitir.

Ao observar a situação proposta nas imagens, congeladas por se tratar de um registro fotográfico, o leitor é instigado a dar continuidade a ação em sua mente para a partir daí, fazer as associações e chegar à mensagem conotada: são animais que estão distraídos, de repente levam um susto e saem em disparada para longe, reação esperada diante da situação. Sabendo que a Peugeot é uma fabricante de carros, é possível atribuir os valores dos animais de reflexo rápido a alta velocidade do veículo e, quando aliados à ação humana dentro do contexto da situação, simulam a saída do estado de repouso para um movimento acelerado em alta velocidade e em pouco tempo, ou seja, a largada do carro.

Partindo para a metodologia analítica de Joly (1996), a mensagem publicitária é dividida em: plástica, icônica e linguística. A mensagem plástica “é formada pelo conjunto de elementos visuais que compõem a imagem: quadro, enquadramento, ângulo de tomada, escolha da objetiva, composição, formas, cores, iluminação e textura” (SOUZA; SANTARELLI, 2008. p. 148-149), então é possível observar a ausência de bordas ou molduras, que aliada à grande profundidade de campo, transmite a sensação de espaço amplo. Os animais são vistos no ângulo de visão humana, colocando o leitor na posição de espectador da ação apresentada; os elementos se encontram centralizados e o alinhamento predominante ocorre com o eixo horizontal, dando mais estabilidade à imagem e destacando os animais que se alinham com o eixo vertical (pombo, coelho e a calda do gato); há a predominância de cores frias (azul, branco e cinza), destacando os objetos utilizados para assustar os animais, que se en-

contram em cor quente (vermelho) chamando atenção para si, e o gato, com pelagem laranja, se destacando em meio a parede branca e o horizonte acinzentado. Também é possível notar as texturas nítidas da sacada e do campo, e também da penugem dos animais, aumentando a sensação tátil. Dessa forma, os signos plásticos contribuem para a reprodução da continuidade da cena por permitirem a sensação de espaço amplo, por ter os elementos centralizados e alinhados, proporcionando equilíbrio na imagem, deixando o leitor pronto para imaginar o que irá acontecer em seguida.

Na mensagem icônica, é possível perceber os significantes e suas conotações carregadas de significados socioculturais (SOUZA; SANTARELLI, 2008). Os animais, por possuírem rápido reflexo e serem ágeis, representam a aceleração do veículo. O balde com água sendo derramada, a buzina a gás e o balão de festa prestes a ser estourado representam o que vai tirar a situação do estado de repouso, ou seja, a largada do veículo. A partir da analogia feita, é possível ver o céu amplo e o horizonte, que conotam a liberdade que se tem ao possuir um carro veloz como este, podendo chegar a altas velocidades sem obstáculos.

Fica evidente a pertinência dos signos escolhidos para a construção da mensagem: animais são naturalmente conhecidos por sua sensibilidade auditiva e por seu reflexo rápido a qualquer situação que lhes chama a atenção, principalmente quando esta corresponde a uma ameaça. No caso dos escolhidos, um felino, um roedor e uma ave, são animais ágeis em sua locomoção, capazes de atingir velocidades altas. Quanto ao balão de festa cheio e a buzina a gás, utilizados para assustar os animais em dois dos anúncios da campanha, são ferramentas que produzem um barulho alto, provocado de forma inesperada como ilustram os anúncios.

Quanto ao anúncio do gato, o susto acontece pelo tato, com a água molhando o animal. Neste anúncio em particular,

a escolha do animal e da ferramenta utilizada para assustá-lo foi embasada numa característica dos gatos: aversão a água.

Logo, ao inserir a ação exposta pelos anúncios no contexto do produto, percebe-se que ambas as situações tratam de uma repentina e rápida largada, partindo do repouso ao movimento num intervalo de tempo muito curto, estabelecendo um paralelismo qualitativo entre o signo e o seu objeto, o que caracteriza uma metáfora visual.

Coleta de dados: aplicação de questionário

Para entender o percurso interpretativo que é feito pelo leitor, como é feita a relação entre imagem e o objeto e também ter uma noção de como os anúncios da campanha afetam os sentidos das pessoas, e quais são ativados durante a leitura do mesmo, foi aplicado um questionário para a coleta de dados que possibilitaram a compreensão de tais propostas. A escolha da ferramenta se deu por sua praticidade e por cumprir com os propósitos desta pesquisa, como define Barbosa (2008): “É um dos procedimentos mais utilizados para obter informações. Aplicada criteriosamente, esta técnica apresenta grande confiabilidade. Podem ser desenvolvidos para medir atitudes, opiniões, comportamento, e outras questões”. O questionário trouxe questões de múltipla escolha em sua maioria, contemplando algumas questões abertas quando necessário de acordo com o propósito destas. Sua aplicação ocorreu num período total de um mês –outubro de 2014 – partindo do universo de estudantes universitários com uma amostra de 61 pessoas, divididas em 33 homens e 28 mulheres, sendo 48 dos entrevistados de 19 a 24 anos, 9 deles de 25 a 30 anos e 5 acima de 30 anos.

Através deste questionário foi possível observar que o anúncio causou uma boa impressão nos leitores num primei-

ro momento, levando em consideração que apenas 13% dos entrevistados revelaram pouco interesse e 87% consideraram a campanha visualmente agradável.

Quanto à composição do anúncio, foi possível notar que os elementos plásticos da imagem e seu potencial representativo fisgaram a atenção do público, visto que a estética e a composição fotográfica: os objetos, cenários, animais (indicada por 30% dos entrevistados), e a relação entre todos estes elementos com uma característica do produto (indicada por 31%) foram as características que mais intrigaram os leitores. A subjetividade apresentada na imagem, apesar de ter sido a característica que mais chamou a atenção do público, também foi eleita como um ponto que não facilita a compreensão da mensagem do anúncio, revelando certa dificuldade dos leitores para realizar as conexões entre os signos presentes na imagem.

Porém, a ausência de textos e a subjetividade não teriam impacto negativo se houvessem referências explícitas ao produto, característica da qual o público mais sentiu falta na campanha, sendo a ausência delas a mais votada (39%) como ponto negativo para o entendimento da mensagem, interferindo também na identificação do produto, já que 23% dos entrevistados declararam não conseguir identificá-lo e 25% alegaram dificuldade na identificação. Entende-se tal reação ao observar que muitos leitores recorrem às relações entre a imagem e o texto para fazer a interpretação de anúncios que trazem mensagens subjetivas.

Apesar de a campanha ser visual em sua totalidade e conter o mínimo de textos possível nos anúncios, foi possível perceber a ativação de outro sentido, ainda que pouco expressivo, por parte dos leitores: a audição, eleito por 11% dos entrevistados, revelando que a visão não é o único sentido a ser ativado e que é possível estimular outros sentidos através de imagens. Os anúncios despertaram também o imaginário da maioria dos entrevistados

(89%) para imaginar, a partir daquela situação apresentada, o que viria a acontecer depois, evidenciando a retratação da temporalidade na imagem estática.

Também é possível observar que a campanha deu margem a outros tipos de interpretação, mesmo assegurando o seu significado central com a maior parte do percentual, que é a reação dos animais à situação proposta, associando seu rápido reflexo e a saída em disparada após levarem o susto à rápida largada do carro. Dos entrevistados, 20% fez a associação da mensagem a partir da utilização de animais na campanha, transmitindo um espírito selvagem, relacionando a sua natureza ao bom desempenho mecânico do veículo (força, suspensão). Alguns também sugeriram a ideia do susto dos animais relacionado ao espanto, choque, impacto que o veículo causaria no mercado, transmitindo assim a sensação de inovação.

Logo, é possível perceber que, mesmo com a subjetividade e a necessidade de níveis mais profundos de interpretação, apenas 5% dos entrevistados consideraram a campanha como incompreensível, indicando a eficácia na transmissão da mensagem e da compreensão por parte do público, despertando também a vontade de conhecer mais informações sobre o veículo na maioria dos entrevistados.

Considerações finais

Partindo das características básicas da imagem, é possível afirmar que ela atua como signo, já que ela se assemelha, não é a coisa em si, está apenas referenciando, significando através da semelhança com o seu objeto. Assim, a imagem adquire uma gama imensa de possíveis significados, cuja interpretação é regida pelos valores sociais e culturais aos quais está submetida e recorre à biblioteca de representações mentais originadas pelas experiências e vivências dos leitores para extrair o seu

significado. Este aspecto fica evidente ao fazer a leitura dos valores atribuídos aos signos na imagem, como o conhecimento da velocidade e do reflexo aos animais, da aversão do gato à água e da fuga como reação ao susto provocado.

Através da análise da campanha e da pesquisa de interpretação dos leitores, foi possível constatar que, apesar da ausência de textos ser a característica que mais chamou a atenção na escolha do objeto de estudo, também foi um fator que dificultou na compreensão da mensagem apenas pela imagem, pois a única ponte que permite a associação entre as imagens e o produto é a marca da fabricante (Peugeot), que indica que o anúncio trata de um veículo. Também se verificou a falta de familiaridade com o contexto do segmento do anúncio por parte do público entrevistado para realizar as devidas associações mentais e chegar ao significado geral rapidamente, sendo possível afirmar que a campanha requer, ainda que mínimo, certo conhecimento do segmento automobilístico para identificação dele próprio, da marca, do produto e de suas características gerais – tais informações se tornam fundamentais para desvendar a metáfora e compreender a que característica/situação relacionada ao veículo é tratada no anúncio.

É possível concluir que mesmo com certa dificuldade, por exigir níveis mais profundos de associações entre os signos expostos e características do segmento e do produto, a mensagem da campanha foi compreendida pelo público, visto que 41% dos entrevistados julgaram a mensagem pouco clara e 54% como totalmente compreensível.

Logo fica evidente a importância dos estudos semióticos quanto a geração de sentido e projeção de significados na publicidade, buscando a construção de anúncios de forma criativa e ao mesmo tempo eficazes na transmissão da mensagem ao seu público-alvo: “Os aspectos criativos dos anúncios estão bastante relacionados com uma construção estratégica das representações a partir da utilização das reservas que

constituem o imaginário da publicidade” (AYOUB; LUZ; PETERMANN, 2012. p 14).

Mesmo com essa enxurrada de imagens que permeiam a sociedade atual, é possível encontrar imagens que primam pelo qualitativo, pelas referências analógicas, que ativam a imaginação do espectador, permitindo a conexão de ideias e um destaque maior em meio aos demais anúncios.

Referências

BARBOSA, Eduardo. **Instrumentos de Coleta de Dados em Pesquisas Educacionais**. 2008. Disponível em <http://www.inf.ufsc.br/~verav/Ensino_2013_2/Instrumento_Coleta_Dados_Pesquisas_Educacionais.pdf>. Acesso em 06 de abril de 2015.

DRIGO, Maria Ogécia. **Imagem e Cognição em Cena: um estudo com a relação Iconicidade/ Indexicalidade**. 2010. Disponível em <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/6883/5013>>. Acesso em 28 de janeiro de 2015.

IAHN, Roberta Cesarino. **Perspectivas para a Publicidade no Séc. XXI**. São Paulo: Revista Comunicare, Vol. 4, Nº 1. 2004. Disponível em: <<http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/07/Perspectivas-para-a-publicidade-no-s%C3%A9culo-XXI.pdf>>. Acesso em 28 de janeiro de 2015.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papirus, 1996.

LUZ, Annelena Silva da; AYOUB, Felipe; PETERMANN, Juliana. **Imagens em anúncios premiados – uma aná-**

lise a partir de Barthes. 2012. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2012/resumos/R30-0136-1.pdf>>. Acesso em 28 de janeiro de 2015.

NEIVA, Eduardo. **Imagem, história e semiótica.** 1993. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v1n1/a02v1n1>> Acesso em 28 de janeiro de 2015.

PEREZ, Clotilde. **Signos da marca: expressividade e sensorialidade.** São Paulo:Thompson, 2004.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica.** 4ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica.** São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

SALBEGO, Juliana Zanini. **A composição da imagem no anúncio publicitário.** 2007. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2007/resumos/R0220-1.pdf>>. Acesso em 28 de janeiro de 2015.

SANTARELLI, Christiane; SOUZA, Sandra. **Publicidade visual: uma proposta de percurso analítico da imagem persuasiva.** 2006. Disponível em <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1454/918>>. Acesso em 28 de janeiro de 2015.

_____, Christiane; SOUZA, Sandra. **Contribuições para uma história da análise da imagem no anúncio publicitário.** 2006. Disponível em <<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/Article/198>>. Acesso em 21 de outubro de 2013.

SOBRE OS AUTORES

Lucrécia D'Alessio Ferrara

Professora e pesquisadora do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Líder do Grupo de pesquisa *Espaço-visualidade/ comunicação - Cultura (Espacc)*. Trabalhos publicados: *A estratégia dos signos* (Perspectiva, 1981), *Leitura sem palavras* (Ática, 1986), *Ver-a-cidade* (Nobel, 1988), *Olhar periférico: informação, linguagem, percepção ambiental* (Edusp/Fapesp, 1993), *Os significados urbanos* (Edusp/Fapesp, 2000), *Design em espaços* (Rosari, 2002), *Espaços comunicantes* (Annablume, 2007, org.), *Comunicação, espaço, cultura* (Annablume, 2008), *Os nomes da comunicação* (Annablume, 2012), *Comunicação, mediações, Interações* (Paulus, 2015), além de capítulos de livros e artigos publicados em periódicos científicos.

Irene de Araújo Machado

Bolsista Produtividade PQ-1D. Livre Docente em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2011). Doutora em Letras pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP (1993), onde se tornou Bacharel em Letras (1977). Realizou seu Mestrado no PEPG em Comunicação e Semiótica na PUC-SP (1985). Professora Associada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e atua no PPG Meios e Processos Audiovisuais, onde ministra as disciplinas de *Semiótica da Comunicação e dos Sistemas Audiovisuais* e orienta pesquisas em nível de mestrado e doutorado. É líder do grupo de pesquisa *Semiótica da comunicação*. Foi professora do PPGCOM-USP de 2007 a 2012 e do PEPG em Comunicação e Semiótica da PUC-SP

de 1998 a 2005. Coordenou o NP *Semiótica da Comunicação* da *Intercom* (2000-2008) e o GT *Comunicação e Cultura* da *Compós* (2013).

Ione Maria Ghislene Bentz

Professora titular e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Design da Unisinos (RS). Doutora em Linguística e Semiótica pela USP (1979) e Mestre em Linguística e Letras pela PUC-RS. Realizou estágio pós-doutoral em Linguística e Letras em Paris VIII e estágio de pesquisa - Fundação Calouste Gulbenkian.

Flávio Augusto Queiroz e Silva

Doutorando em Filosofia na PUC-SP, Mestre em Comunicação (2013) pela Universidade de Brasília, onde também se tornou Graduado em Comunicação Social – habilitação Jornalismo (2010). Membro do *Núcleo de estudos em semiótica e comunicação (NESECOM)* e colaborador do *Centro de estudos do pragmatismo*.

Cássio de Borba Lucas

Mestrando em Comunicação e Informação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e membro do grupo de pesquisa *Semiótica e culturas da comunicação (Gpesc)* desde 2010.

Alexandre Rocha da Silva

Tem Graduação em Jornalismo pela UFRGS (1994), Mestrado em Semiótica pela Unisinos (1999), Doutorado em

Ciências da Comunicação pela Unisinos (2003), Doutorado-sanduiche em Sémiotique - Centre d'Étude de La Vie Politique Française (2002) e Pós-doutorado na Université de Paris III (Sorbonne-Nouvelle) (2005-6). Atualmente é pesquisador do CNPq (bolsista produtividade) e professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, vice-coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, coordenador do grupo de pesquisa *Semiótica da Comunicação da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom)* e do Diretório CNPq *Semiótica e culturas da comunicação (Gpesc)*.

Nísia Martins do Rosário

Professora e pesquisadora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no curso de Comunicação Social e no Programa de Pós Graduação em Comunicação e Informação. Bolsista Produtividade em Pesquisa CNPq. Possui Doutorado em Comunicação Social pela PUC/RS (2003), Mestrado em Ciências da Comunicação pela Unisinos (1997) e Graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela mesma instituição. Membro do grupo de pesquisa *Semiótica e culturas da comunicação (Gpesc)* e *Processos comunicacionais: epistemologia, midiaticização, mediações e recepção (Processocom)*.

Lisiane Machado Aguiar

Doutoranda do PPG em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Mestre em Ciência da Comunicação (UNISINOS). Membro do grupo de pesquisa *Semiótica e culturas da comunicação (Gpesc)* e *Processos comunicacionais: epistemologia, midiaticização, mediações e recepção (Processocom)*.

Fábio Sadao Nakagawa

Graduado em comunicação social com habilitação em Rádio e Televisão pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1995), Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002/ 2008). Membro do grupo de pesquisa *Espaço-visualidade/ comunicação-cultura (Espacc)* e do *Centro de estudos e pesquisa em análise do discurso (Cepad)*. Vice-coordenador do grupo de pesquisa *Semiótica da Comunicação da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – Intercom* (2015-2017). Professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia e tutor do Programa de Educação Tutorial da Faculdade de Comunicação/ UFBA - Petcom.

Carmen Lucia José

Possui Graduação em Língua e Literatura Vernáculas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1976), Mestrado em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (1991) e Doutorado pelo programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1996). É professora titular da Universidade São Judas Tadeu e integrante do *Núcleo de pesquisa em comunicação, códigos e linguagens: crítica, produção, memória*, na mesma universidade. Diretora artística e responsável pela programação musical da *Radioweb São Judas*. Também é professora de *Produção publicitária: som*, no Curso de Publicidade e Propaganda da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

João Fabricio Flores da Cunha

Mestrando em Comunicação e Informação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) na linha de pesquisa em Cultura e Significação. Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela UFRGS. Integrante do *grupo de pesquisa Semiótica e culturas da comunicação (Gpesc)*.

Ronaldo César Henn

Possui Graduação em Comunicação Social Habilitação em Jornalismo pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (1984), Mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1994) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2000). Atualmente é professor adjunto da Universidade do Vale do Rio dos Sinos e atua como pesquisador no PPG em Ciências da Comunicação. É pesquisador PQ/CNPq Nível 2. Participa do GT *Estudos do Jornalismo* da Compós (foi coordenador e vice entre 2009 e 2012) e do GP *Semiótica da Comunicação* da Intercom. É membro do Conselho Científico da Sociedade Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo.

Gilmar Adolfo Hermes

Professor do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Pelotas. Graduado em Comunicação Social - Habilitação Jornalismo, pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (1987), Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1996) e Doutor pelo Programa de Pós Gra-

duação em Ciências da Comunicação, na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2005). Foi repórter e editor no Jornal NH, pertencente ao Grupo Editorial Sinos, em Novo Hamburgo (RS), na área de jornalismo cultural.

Bibiana de Paula Friderichs

Possui Graduação em Comunicação Social Radialismo pela Universidade de Passo Fundo (2000), Graduação em Comunicação Social Jornalismo pela Universidade de Passo Fundo (2003), Mestrado (2006) e Doutorado (2010) em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. É professora na Universidade de Passo Fundo.

Felipe Moura de Oliveira

Jornalista, Mestre e Doutorando em Ciências da Comunicação (Unisinos), na linha de pesquisa Linguagem e Práticas Jornalísticas. Membro do grupo de pesquisa *Estudos em jornalismo* e do *Laboratório de investigações sobre o cibercontecimento*.

Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa

Graduada em Comunicação Social- habilitação Rádio e TV pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho- Unesp (1995), Mestre e Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2000 e 2007) e Pós-doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. É vice-líder do grupo de pesquisa *Espaço-visualidade/ comunicação-cultura (Espacc)* e membro do grupo de pesquisa *Semiótica e culturas da comunicação (Gpesc)*. Foi coordenadora do grupo de pesquisa *Semiótica da Comunicação*

da *Intercom- Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares em Comunicação*, de 2010 a 2014. É professora Adjunta e Gestora de Pesquisa do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da UFRB.

Fátima Aparecida dos Santos

Graduada em Design (programação visual) pela UNESP-Bauru em 1997, Mestre e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC -SP (2002/2007). Professora Adjunta do Departamento de Desenho Industrial da UnB (Universidade de Brasília). Atua no curso de graduação de Design, no Programa de Pós-Graduação em Arte e no Programa de Pós-Graduação em Design da UnB. Membro do CAD - UnB (2014). Foi coordenadora da graduação em Design (2013-2014), e é vice-coordenadora do PPG em Design (2013-2015).

Helena Maria Afonso Jacob

Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Atualmente, é coordenadora do curso de Jornalismo da Faculdade Casper Líbero e docente do Centro Universitário Fecap (Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado). Membro do grupo de pesquisa *Espaço-visualidade/comunicação-cultura (Espacc)*.

André Corrêa da Silva de Araújo

Mestrando em Comunicação e Informação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) na linha de

pesquisa Linguagens e Culturas da Imagem. Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela UFRGS. Integrante do grupo de pesquisa *Semiótica e culturas da comunicação (Gpesc)*.

Talita de Azevedo Déda

Possui Graduação em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Tiradentes (2007) e Mestrado em Ciências da Comunicação com especialização em Audiovisual e Multimídia, na Universidade do Minho (2010), Portugal.

Ítalo Jorge Menezes Medeiros

Graduando em Comunicação Social - habilitação Publicidade e Propaganda na Universidade Tiradentes, UNIT.

