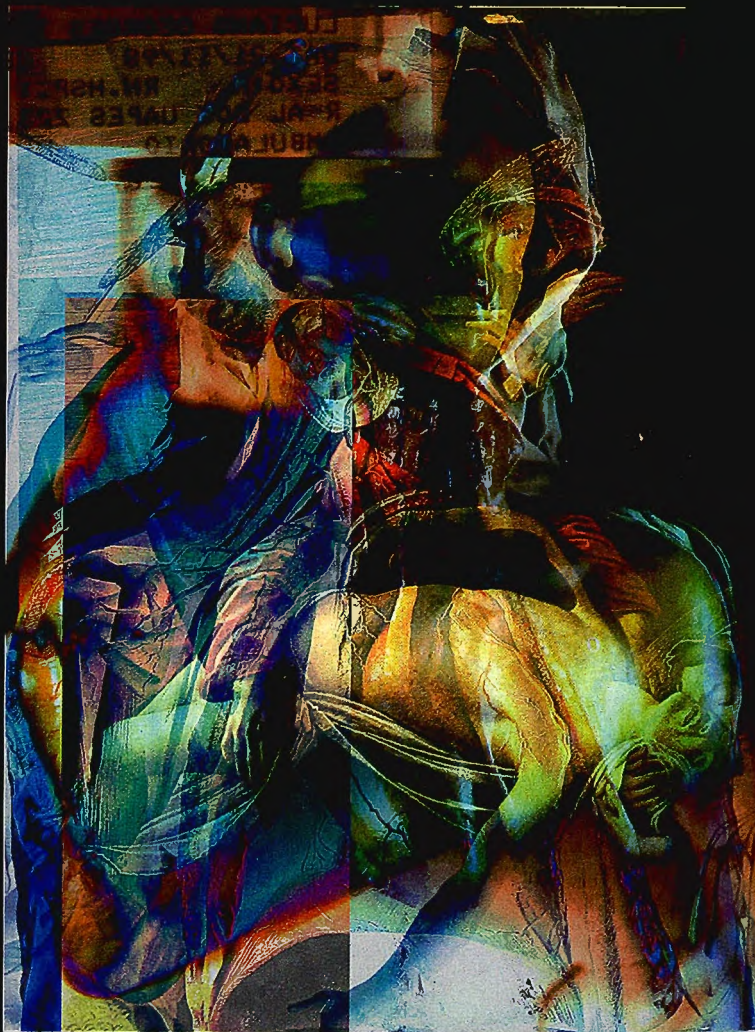


Siônifikaçãõ

ISSN 1516-4330

Junho 2005

23



Universidade
Tuiuti
do Paraná



Centro de Pesquisa em
Poética da Imagem

Sígnificacãõ

revista brasileira de semiótica

Semiotica

revista brasileira de semiótica - junho 2005 23

Comissão Editorial

Eduardo Peñuela Cañizal
Eric Landowski
Etienne Samain
Kati Eliana Caetano
Maria de Lourdes Ortiz Gaudin Baldan
Muniz Sodré

Conselho Científico

Adilson José Ruiz
Etienne Samain
Eugênio Trivinho
Gilberto Prado
Ismail Xavier
Janete El Haoui
Javier Herrera
Jeanne Marie de Freitas
José Luiz Aidar
José Manuel Pérez Tornero
Julieta Haidar
Maria de Fátima Tálamo
Mauro Wilton de Sousa
Mayra Rodrigues Gomes
Michel Ylieff
Muniz Sodré
Norval Baitello Junior
Ovide Fontaine
Wilson Gomes



Centro de Pesquisa em
Poética da Imagem



Universidade
Tuiuti
do Paraná



Editores

Eduardo Peñuela Cañizal
Geraldo Carlos do Nascimento

Coordenação Editorial

Sandra Fischer

Capa

Lyara Apostólico

Diagramação e Editoração Eletrônica

Haydée Silva Guibor

Revisão

Solange Mendes Oliveira

**Centro de Pesquisa em Poética da Imagem / CEPPI
CTR-ECA/USP**

Eduardo Peñuela Cañizal (Coordenador)

Apoio

Universidade Tuiuti do Paraná

Agradecimento

Aos pareceristas que colaboraram com este número

SIGNIFICAÇÃO - REVISTA BRASILEIRA DE SEMIÓTICA
é uma publicação do Centro de Pesquisa em
Poética da Imagem / CEPPI
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443 - CTR
CEP 05508-900 - Cidade Universitária
São Paulo - SP - Brasil



ANNABLUME

Conselho Editorial

Eduardo Peñuela Cañizal

Norval Baitello Junior

Maria Odila Leite da Silva Dias

Gustavo Bernardo Krause

Maria de Lourdes Sekeff

Cecilia de Almeida Salles

Pedro Jacobi

Eduardo Alcântara de Vasconcellos

Coordenação editorial

Joaquim Antonio Pereira

impressão: junho de 2005

ANNABLUME editora . comunicação

Rua Padre Carvalho, 275 . Pinheiros

05427-100 . São Paulo . SP . Brasil

Tel. e Fax: 11 3812-6764 . Televidas: 3031-9727

<http://www.annablume.com.br>

Sumário

- 07 Apresentação
- 09 Bordando o manto do mundo - o surrealismo e o nome das coisas
MAYRA GOMES
- 27 Ligações narrativas: o uso do link no cinema e nas novas mídias digitais
EGLE MÜLLER SPINELLI
- 47 *Uma vida em segredo*: o livro e o filme
GERALDO NASCIMENTO E SANDRA FISCHER
- 69 Gostar de música: percurso de uma paixão
ANA CRISTINA FRICKE MATTE
- 93 Esta paisagem é surrealista
LYARA APOSTÓLICO
- 113 Aventuras de diagrama no país dos signos
RENINA RAMPAZZO GAMBARATO
- 127 Códigos de linguagem no discurso sobre o cinema
ROSEMARI FAGÁ VIÉGAS E PAULO SÉRGIO MARCHELLI
- 175 Imagem: arqueologia e conceitos
ALBERTO KLEIN
- 195 Apuntes desde la semiótica: hacia una *antropófaga* comunicaci3n intercultural
RODRIGO BROWNE SARTORI
- 211 Desfazendo os n3s semi3ticos em Nossa Senhora Desatadora de N3s
CRISTIANE WOSNIAK
- 233 Normas para publicac3o

Apresentação

O presente número de Significação segue, no tocante à estrutura da revista e aos critérios de seleção dos trabalhos aqui reunidos os mesmos princípios que orientam os números anteriores. Congregam-se em suas páginas artigos inéditos, quase todos eles de autoria de docentes e pesquisadores que atuam em programa de pós-graduação que tem como domínio o estudo da comunicação, com destaque para os problemas culturais e as particularidades que vem assumindo, em nosso contexto, a questão da interface entre as linguagens verbais e as midiáticas. Além disso, há um espaço aberto para textos produzidos por jovens pesquisadores e por alunos, mestrands ou doutorands, que mostram uma firme capacidade e vocação de pesquisa.

Os temas de que se trata neste número são bastante variados, embora haja alguns, especialmente aqueles que tratam de determinados aspectos do surrealismo, que apresentam matizes cujas particularidades podem merecer a atenção dos leitores interessados neste assunto. Em geral, os artigos, cada um a sua maneira, abordam substâncias semânticas diferentes, relevando singularidades sonoras, visuais e um determinado modo de os signos viverem na sociedade. Já houve, em outros números, a publicação, por primeira vez, fotos de artistas latino-americanos, mas este oferece uma série de fotos inéditas que, sem dúvida, permitirão que os eventuais leitores descubram a dimensão do insólito cultural de um país como o México.

Os Editores

Bordando o manto do mundo: o surrealismo e o nome das coisas

MAYRA RODRIGUES GOMES

Escola de Comunicações e Artes/ECA-USP

Resumo

Este texto evoca o trabalho do surrealismo sob o ponto de vista de seu jogo com as palavras, as imagens e as coisas, trabalho que mostra a condição imaginária da realidade vivida.

Palavras-chave

realidade, estratificações, imaginário

Abstract

This paper evokes surrealistic works from the view point of its game with words, images and things, work that shows the imaginary condition of our experienced reality.

Key words

reality, stratifications, imaginary

Ao Professor Eduardo Peñuela Cañizal.
O brilho de suas aulas em débito ao de sua pessoa.
Pequeno texto, dedicado a um grande mestre.

O legado amplo do movimento surrealista é frequentemente remetido a um ponto inaugural: nos *Manifestos do Surrealismo*, de André Breton. O plural do título é resposta à apresentação de dois contornos do movimento: um em 1924, outro em 1930.

O primeiro leva em conta conceitos da psicanálise e é centrado na idéia de automatismo psíquico, pelo qual as expressões estariam livres do controle da razão, livres de constringões morais e estéticas. O segundo reforça a tomada de um enfoque com o qual as habituais dicotomias, tais como real e imaginário, não mais seriam vistas em contradições.

Os dois manifestos, num conjunto que encerra mais do que foi acima exposto, dão conta das diversas facetas do movimento. Contudo, o segundo enfoque tende a neutralizar o papel do automatismo psíquico, pois nos remete a um trabalho específico do surrealismo, trabalho que dá prioridade à reflexão e nutre alguns conceitos e teorias que lhe fazem pano de fundo. Gostaríamos de explorar, exemplificando, um dos vários modos com o qual o surrealismo dá espaço a este viés. Tomaremos, como ponto de exercício, a pintura surrealista e seu constante jogo com os nomes das coisas, jogo que trabalha a injunção real/imaginário e aponta para a tessitura em que se sustenta nossa humana constituição.

Conceitos e teorias se compõem mutuamente, assim como as dicotomias que o surrealismo procura mostrar em complementaridade. Naturalmente, o mais afamado jogo entre as



Bordando el manto terrestre – Remedios Varo, 1961.

palavras, as imagens e as coisas pode ser visto na obra de René Magritte, particularmente no quadro, bastante conhecido, em que a escrita verbal se inscreve na própria imagem. Trata-se do trabalho *Trahison des images* (1929), em que, sob a pintura de um cachimbo, estão escritas/desenhadas as palavras *Ceci n'est pas une pipe*. Traição das imagens e traição das palavras, enquanto pensadas como correlatas a seus referentes. A alusão à constituição dos signos, imagéticos ou verbais, fez desse quadro uma citação corrente em tratados de semiótica. Nesse caso, ele serve de demonstração para uma condição sógnica básica, a saber, a distância (ou diferença) intransponível entre representação e representado, entre signo e referente.

Nesse quadro, a obra de arte é desviada do estatuto representação/semelhança. Como tal estatuto se firma sobre a relação entre referente e signo, esta é deslocada do vetor *realismo*, a saber, a aproximação com maior fidelidade da representação ao representado, para ser colocada como *criação*.

No jogo entre palavra e imagem que o quadro comporta, resume-se uma tomada teórica que nos conduz ao entendimento do universo, enquanto instância à qual temos acesso somente como inscrição, ou seja, enquanto instância organizada/produzida pela via da simbolização, como realidade construída, como, ao invés de representação, uma “apresentação do mundo”.

Naturalmente, para que essa construção se institua como realidade, é preciso que sua condição de *construto* seja esquecida. Sua dimensão mítica, nas mais simples situações, tem que ser obliterada. Se assim não o fosse, se não houvesse o esquecimento, perguntaríamos, por exemplo, o que realmente contém este isolamento de campo suposto pela palavra *estresse*; perguntaríamos a todo instante, a ponto de perguntar se ela, a palavra, realmente é *correlata* a alguma coisa impecavelmente delineada.

Em seu jogo, o surrealismo não nos deixa esquecer das condições da ordem simbólica e da exata implicação que uma dicotomia, como esta entre referência e referente, supõe: o esquecimento da sustentação das relações entre os termos, eles próprios elementos desta ordem que institui o mundo.

Neste ponto, outra obra do pintor permite o mesmo tipo de exploração. O quadro mostra parte de uma porta, fechadura em close que revela, do lado de lá de seu buraco, um céu azul com nuvens claras - o céu de Magritte - onde paira uma chave dourada. Título: *Le sourire du diable* (1966).

Há referências explícitas por parte do pintor, em correspondência mantida com seu marchand, ao conceito de absoluto. Ora, tal conceito nos remete à idéia de completude, de essencialidade, de sentido e, portanto, de respostas. Este sorriso do diabo, que como se sabe é sempre irônico e fino, e esta chave do lado de lá nos dizem que as respostas não se encontram ao alcance, embora possam ser prometidas como transcendência. Não importa o que se faça ou se diga: essencialidades não estão à mão.

Como pano de fundo identifica-se uma teoria da representação que compreende bem a clivagem entre signo e referente (porque as respostas inequívocas dependem da não-clivagem), um entendimento da palavra com uma dimensão que lhe é própria, entendimento

que impele Drummond a incitar: “Chega mais perto e contempla as palavras. Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra e te pergunta, sem interesse pela resposta, pobre ou terrível que lhe deres: *Trouxeste a chave?*”. Naturalmente que o surrealismo em toda sua produção, e por meio deste quadro de Magritte dá a resposta terrível, em consonância com seus propósitos de rompimento com uma prática estabelecida.

Embora nesta seqüência estejamos ainda lidando com uma certa teoria da representação, melhor dito, de *apresentação*, algo mais vasto se introduz agora. Como pensamento de seu tempo, e Breton faz questão de enunciá-lo, a presença de conceitos expostos pela psicanálise, calcados nas propostas do estruturalismo, é marcante.

É o que podemos perceber diante do quadro de um cavalete, postado contra uma janela que se abre para a paisagem campestre, sobre o qual repousa uma tela, outro quadro, tela cuja paisagem se mescla à paisagem emoldurada pela janela, estamos no limite, limite da reflexão teórica, limite onde o surrealismo se inscreve.

Ao olharmos para este quadro podemos conjecturar novamente sobre as representações, sobre as fronteiras tênues, indiscerníveis, entre representante e representado, ao mesmo tempo sobre a distância entre ambos, e sobre a verossimilhança, e sobre o simulacro...Mas não é isto, embora também isto, que está em questão.

Olhemos novamente para as palavras, para o nome das coisas. Este quadro tem um nome: *La condition humaine* (1934). Magritte o utiliza em telas similares. Nelas, sempre um anteparo que se confunde com a paisagem ao fundo; entre anteparo e paisagem a condição humana. Estamos no seio da grande trilogia estruturalista: o Real, o Simbólico e o Imaginário. É esta relação, da trilogia e do surrealismo com a trilogia, que tentaremos explorar.

Nossa exploração começa pelas palavras e tal começo tanto mais faz sentido quanto o trabalho desses quadros, sobre conceitos e teorias, fica explícito na conversa mantida entre obra e seu título.

Quando nomeamos, apontamos para algo através de uma palavra, assim permitindo sua existência em outras esferas, outros tempos e lugares, além de aqueles de sua atribuição originária. É

assim que podemos conversar, aqui, sobre as gigantescas tartarugas da Polinésia (que nunca vimos), sobre a polêmica dos universais (da qual jamais participamos, ao menos em seu tempo), sobre os dragões chineses (sem saber de sua existência ou consistência) e, naturalmente, sobre as personagens de nossa bagagem teórica, nas suas marchas e contramarchas em direção às idéias que partilhamos ou deixamos de partilhar.

Esta propriedade - fundadora dos processos de abstração que nos permitem pensar/falar sobre as coisas - que é atribuição simbólica e nos instituiu enquanto espécie diferenciada das outras, recobre instâncias mais cruciais que nos autorizam o uso, para ela, da terminologia *ordem*.

Trata-se do fato de que nomear é isolar um campo, instituindo o modo de ser e, por vezes, até a própria existência. É por diferenciação que o fazemos, em imediata oposição e similaridade entre elementos. Assim, dentre as pedras preciosas, as selecionamos por agrupamento de características semelhantes, embora elas jamais sejam iguais. Tal operação depende, para sua efetivação, de um nome que se acople e marque o isolamento de campo. O diamante, e sua dureza, desdobra-se nas cores e formas em que ele pode ser encontrado, ou burilado, formas jamais coincidentes, cores jamais repetidas. O nome e a dureza permanecem como ponto nevrálgico, apagando o fato de que o recorte feito, o isolamento de campo, sempre poderia ter sido segundo outros critérios e outros nomes, em suma, ter sido outro. A mesma lógica se aplica à palavra: *estresse*, que mencionamos anteriormente.

Ora, o que tal recorte realmente implica, do estresse ou do diamante, é a apresentação de mundo: veja esta pedra; observe: ela é assim e assado e é realidade do mundo. Mas, não é só uma questão do olhar, como se isso já não bastasse, que faz emergir uma existência. É, sobretudo, a existência revelada de um certo modo que a torna criação do objeto, ao invés de correlação.

Os recortes se naturalizam numa apresentação. Talvez isto fique bem mais claro se pensarmos a medicina galênica e sua classificação das funções e disfunções por humores, classificação certamente bem distante da que temos hoje em dia e que se sustenta

em tipos de disfunções orgânicas: a ineficácia de um órgão. Talvez isto fique ainda mais claro se pensarmos, como o fez Michel Foucault, sobre o nascimento, no século XIX, da palavra *homossexual*: com ela, onde antes havia um hábito, tem-se agora uma espécie.

Claro que o dado material, ou o evento no mundo, aí se encontra de antemão: fato inegável ao menos para os dois últimos exemplos. O que é contestável é que ele seja sempre visto, sem que o isolamento de campo, ou o recorte simbólico, se efetue. Ainda é contestável que ele exista sempre de uma única maneira, a saber, que o modo como o apreendemos esteja em perfeita equivalência àquilo que ele é na materialidade do mundo. A historicidade implicada nos dois últimos exemplos também nos dá respaldo nesta asserção. Trata-se, portanto, de uma organização do dado a ver e, conseqüentemente, das formas com as quais vivenciamos o mundo, o que nos autoriza a menção a uma *ordem simbólica*.

O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama o conformismo lógico, quer dizer, 'uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências'. (Bourdieu, 2001, p. 9)

Até aqui conseguimos mostrar existência e modos como produtos de isolamentos sobre um campo material. Mas, se não fizermos o percurso da própria existência, não conseguiremos mostrar o peso da ordenação que o simbólico comporta.

Quando falamos sobre os deuses, sobre a magia, sobre o campo místico em geral, sempre colocamos a questão em sua imaterialidade e, por conseguinte, em sua submissão a um ato de fé. Com isso, escamoteamos o princípio das *coisas* e perdemos de perspectiva as implicações do simbólico. Ao falarmos em fadas, duendes e unicórnios, a coisa mais secundária é se eles existem em materialidade ou não, ou se eles existem para os que crêem e não existem para os que não crêem.

Importa compreender que crentes ou não crentes, por deles falarmos, sua existência é definitivamente atestada justamente na dimensão específica do humano: a fala. No simbólico, a existência emerge como efeito do próprio simbólico: quer seja a do diamante, como o compreendemos, ou a das fadas, como as concebemos.

Mas, se ainda nos ativermos a este papel de criação/apresentação do mundo de novo nos escapará a compreensão mais aproximada. Trata-se de uma operação implicada nessa apresentação e que consiste na organização do que devemos vivenciar como *do mundo*, pois estas colocações no simbólico não se fazem sem que uma administração das situações vividas esteja suposta, seja essa administração manifesta numa oferta aos deuses ou no uso instrumental, na criação de artefatos possíveis a partir dos dados enunciados.

Tentemos, à guisa de teste, questionar a materialidade do saci, ou seja, se ele existe ou não. Podemos fazê-lo em função desta existência que ele adquire nas palavras e que nos autoriza a falar sobre ele. Nesse caso, desembocamos na existência anteriormente constatada. Podemos fazê-lo em função desta existência que ele adquire ao representar uma perspectiva, um olhar de mundo. Contudo, ainda podemos conduzir este questionamento de outro ponto de vista, do ponto de vista dos efeitos. É como efeito que nos lembraremos das cozinhas que se preparavam contra suas artimanhas através de fantasiosas estratégias, como a colocação de um peso sobre as tampas das panelas para dificultar a manipulação pelo arteiro. Com certeza sua *fisicalidade* torna-se, agora, absolutamente secundária e o saci é bastante consistente: existente.

No ponto de chegada ao saci, ou ao unicórnio, às fadas, aos duendes etc. aproximamo-nos da questão dos conceitos e de sua imaterialidade, sempre secundária se levarmos em conta seu efeito de real.

Assim, podemos falar da *ordem* simbólica, que consiste em organizar o mundo dizendo-nos, ao diferenciar as partes, de como ele pode ou deve ser visto, e, a partir disso, delineando linhas de conduta, tomadas estratégicas face a esta visão. A ordem simbólica nos apresenta o *a ser visto, experimentado, vivido*: tanto os modos quanto as existências. *O resto é silêncio.*

É por ignorar que a ordem consiste numa condição originária do simbólico, que ela persiste como função co-extensiva em toda comunicação, em toda produção humana, surrealismo incluso, que nos confundimos nas atribuições do imaginário, assunto que sempre retorna quando nos postamos na fronteira das representações.

É necessário considerarmos, como fizemos até agora, que um termo faz um recorte de campo, *constituindo o dado pela enunciação*, portanto, apresentando-o como realidade do mundo. Nesse passo o mundo é desenhado, nesse desenho o humano edificado. Os indivíduos são *formados*, possuídos pelas formas simbólicas que o definem, a tal ponto que a própria concepção de sujeito, predominante em nossa contemporaneidade, incorporando estas considerações, passou a colocá-lo em conformidade às diferentes visadas de mundo, no limite, ao surgimento e ao desaparecimento. *O sujeito é sempre uma derivada. Ele nasce e se esvai na espessura do que se diz, do que se vê.* (Deleuze, 1998a, p.134)

As diferentes estratégias educacionais certamente nos apontam para estas diferentes visadas do homem. Por exemplo, o homem é bicho traiçoeiro e somente quando submetido a rígidos treinamentos pode ser levado a uma superação; ou é bom em sua origem e esta deve ser recuperada; ou só é bom na potencialização de suas qualidades que devem ser estimuladas...

Nesse caso, se pensarmos o dado do mundo como dado de enunciação, como efeito de enunciados, a realidade assim constituída é imaginária, caso queiramos contrapô-la à materialidade do mundo. Foi pela não distinção entre simbólico e imaginário, enquanto esta indistinção foi pensada como “um jogo de espelhos entre real e imaginário”, como se o real nos aparecesse sem a mediação do simbólico, que o poder da ordem simbólica pode passar despercebido. Por outro lado, se antagonizarmos simbólico e imaginário, perderemos de vista, novamente, a dimensão da força, a dimensão da ordem que é ao mesmo tempo simbólica e imaginária, força de uma que não se faz sem a outra.

Se, como dissemos anteriormente, os processos simbólicos se constituem numa ordem que isola, diferencia, organiza um campo e funda as bases de sua administração, de forma tal que

palavras de ordem e dispositivos disciplinares manifestam-se como sua imediata correlação, estas operações e efeitos não são concretizáveis sem que haja uma série de significações atribuídas ao isolamento de campo instalado. Tais significações se compõem com a ordem, que é sempre de natureza sistêmica, de modo a formar um conjunto. Mas, tanto significações quanto conjuntos são de natureza imaginária se os pensarmos como criação/apresentação do mundo.

Mas é precisamente aqui que passa a fronteira entre o imaginário e o simbólico: o imaginário tende a refletir e a agrupar em cada termo o efeito total de um mecanismo de conjunto, enquanto a estrutura simbólica assegura a diferenciação dos termos e a diferenciação dos efeitos. (Deleuze, 1995, p.272)

Talvez consigamos depurar a questão explorando o termo *estresse*, uma última vez, através de algumas perguntas simples. Existe realmente algo que possa ser inequivocamente entendido como tal? Que circunscrição de campo é feita pelo termo? O que ele significa? Que sentidos são com ele criados? A que se presta uma tal designação? A quem ela interessa?

As respostas, todas elas concebíveis a partir de uma administração do campo isolado pela palavra, calcadas em vetores gnosiológicos, sociais, políticos e mercadológicos, conduzem-nos a uma *invenção*. Já se vê então, que nossa concepção de imaginário não se encontra em oposição à realidade: ela é constitutiva da realidade vivida; nem se opõe ao real pensado como materialidade e acontecimento: o sentido inventado incide sobre essas instâncias; tampouco se opõe ao simbólico: ao contrário, é seu efeito imediato.

Esse mundo, concebido como um todo, com tudo aquilo que este termo comporta, qualquer que seja a abertura que lhe dêem, delimitado, continua sendo uma concepção – é mesmo esta palavra – uma vista, um modo de olhar, uma tomada imaginária. (Lacan, 1985, p. 60)

Uma ordem imaginária é a outra face da ordem simbólica. Mas, podemos ver que este termo tem aí uma aplicação especial e que a ele, normalmente, não se associa a palavra *ordem*. Devemos então explicar a concepção de imaginário aqui apresentada e que foi pensada, inicialmente, pelo estruturalismo. Da origem do termo a algumas de suas aplicações correntes, é necessário um pequeno trajeto para que fique bem compreendida a extensão da força dessa face, força que nos permitirá mostrar seu papel ordenador.

A noção corrente do imaginário sempre remete a fictício, a simulacro enquanto empobrecimento da realidade, pois a imaginação, seu reduto, encontra-se definida em relação a uma materialidade da qual advém. É nesse sentido que Sherlock Holmes sempre pôde referir-se às interpretações dadas por Watson aos fatos, como *figmentos* de imaginação, uma vez que não se prendem ao dado empírico.

Ora, já ficou patente que compreendemos o imaginário de outro modo. Tal compreensão como significância do recorte operado pelo simbólico, o imaginário, como contrapartida ao simbólico, vem numa acepção bem moderna que tem sua apresentação específica no século XX e, na verdade, comporta diversas faces.

Tal acepção nos remete a vários pensadores que a introduziram e exploraram. Nenhum deles teve as mesmas motivações, tampouco os mesmos pressupostos. De forma tal que o conjunto de suas reflexões encontra-se em oposição, às vezes foi a própria oposição que gerou suas escrituras. Discorrer sobre tais conflitos certamente nos levaria a mais de um artigo. No entanto, em referência ao imaginário, eles se cruzam, olham o mesmo evento de ângulos diferenciados e formam um quadro geral em que um vem compor com o outro e recobrir a perspectiva que foi deixada de lado. Pagaremos tributo a esses senhores e atravessaremos seus escritos desconsiderando suas ocasionais, às vezes imensas, diferenças.

Lacan delineou uma trilogia, o Real, o Simbólico e o Imaginário, com a qual temos uma espécie de gênese do humano e do mundo como por este vivenciado. Ao Real corresponde a noção de caos concebida pelos gregos: um estado indiferenciado, não organizado. Alguns pensadores desenvolverão a mesma noção com outros nomes: uma substância informada, um continuum, uma massa amorfa,

uma nebulosa... Deleuze, por exemplo, a chamará em alguns momentos de substrato, em outros, de Aion: um espaço de tempo indeterminado, uma eternidade...

A 'realidade' natural é indeterminada num grau essencial para o fazer social; pode-se mover e mover-se, transportar e deslocar-se, cortar, juntar. (...) E esta indeterminação vai junto com uma determinação, com propriedades relativamente fixas e estáveis, e relações necessárias ou prováveis: se... então..., condição para fazer ser diferente aquilo que é. (Castoriadis, 1986, p. 400)

Ao Simbólico corresponde uma incisão, uma divisão que organiza (o cosmo, em oposição ao caos, na concepção grega) o que desse substrato passa então a se prestar à elaboração humana. Claro é que, nessas condições, do substrato só se pode dizer que é indiferenciado a partir do momento em que a diferença, o isolamento em elementos, é operada. Sem esse recorte que nos faz olhar para uma folha e classificá-la pelas suas características específicas em oposição às de outras folhas, essa folha *pode ser quase tudo ou até mesmo nada*. No Real a nada equivale a quase tudo: o lugar donde se retira e, como um buraco, nunca se esgota, lugar, entretanto, que só se delineia a partir dessas circunscrições de campo a que corresponde cada retirada. A metáfora da escavação, utilizada pela psicanálise ao explorar estes conceitos, é bem apropriada: o côncavo na terra não existe enquanto não se começa a retirada da própria terra.

Entretanto, a simbolização aí operada, a nomeação que destaca os elementos não é feita sem que se criem significações e sentidos para as coisas e para o mundo assim constituído: o próprio campo circunscrito é pura significação. O Imaginário corresponde, ao mesmo tempo, a tais significações, geradas a partir de circunscrições de campo, e ao seu conjunto, que vem constituir a realidade a ser vivida: o sentido de mundo assim produzido.

Lidamos, até agora, com dois entendimentos do termo *imaginário*, que são centrais ao presente texto. O primeiro se explicita

nas palavras de Lacan anteriormente citadas: o mundo, a realidade constituída, como ordem imaginária. Aqui o termo é aparentado a *fictício*, enquanto construção/apresentação do mundo e enquanto formação de uma imagem, uma visada de mundo. É também estrangeiro à noção de fictício enquanto consiste na realidade a ser vivida. O outro sentido diz respeito aos significados que se atrelam ao significante em situação imediata ao recorte por este operado. Laplanche e Pontalis referem-se a essa condição como “uma espécie de coalescência entre significante e significado”. Tal conceito aponta não só para os significados específicos de uma palavra, ou de um recorte de campo, mas para um conjunto de significados que lhe aderem automaticamente e desenham um quadro, alocam valores e alinham condutas.

Tentemos exemplificar esta noção de coalescência pensando no cigarro e suas representações sociais. É certo que a palavra *cigarro* designa um objeto específico, designa uma forma contemporânea dada ao fumo e ao hábito. Ora, podemos reconhecer com facilidade que toda produção filmica, principalmente a hollywoodiana, durante a década de 40, 50 e 60 o vinculava à audácia, criatividade, inteligência, glamour... A partir da década de 80, por conta de um projeto de esclarecimento sobre seus efeitos nocivos, as representações cinematográficas associam o cigarro às drogas em geral, à decadência social, a bandidos e a disfunções psíquicas. Estes são significados acoplados. Assemelham-se a uma nuvem envolvendo a palavra *cigarro* que, por sua vez, pode ser tanto uma coisa quanto outra. Como podemos ver, mesmo que concordemos com seu malefício, o apontamento deste e a construção de significados nesta direção dependem muito mais de outros sentidos, já instalados como enfoque do mundo, do que do cigarro em sua hipotética *essencialidade*.

Este segundo entendimento de imaginário, que não deixa de supor o primeiro, nos remete também à constituição da realidade, porque ao conjunto de significados corresponde a criação de sentido, sentido de vida como direção de atitudes convenientes, que seguem seus tempos e lugares. A diferença desta segunda acepção, em relação à primeira, é somente de entorno, pois ela anota um

processo de fixação de pontos a partir dos quais transbordam nossas fabulações.

A título de registro, porque não o exploraremos aqui, há em Lacan um terceiro entendimento do termo Imaginário. Relaciona-se ao fato de que o acesso à ordem simbólica é um advento datado, com sua ocorrência na primeira infância. Assim, os momentos que o precedem implicam uma experiência de mundo como continuum (infante/mãe) que é da ordem do imaginário em sua projeção de imagens mentais e em sua ficcionalidade, já que a conjunção total, suposta ou vivenciada como continuum, era, ela própria, somente *imaginada*.

De qualquer modo, há um equívoco, muitas vezes comentado, no que diz respeito ao estatuto do Imaginário para Lacan. Pelo fato de que este propõe uma antecedência lógica do significante sobre o significado, o Imaginário, sempre associado ao campo desenhado pelos significados, será compreendido como tendo sido colocado num *a posteriori*. Torna-se importante assinalar então que, mesmo diante dessa antecedência, mantém-se a interdependência constitutiva das três instâncias, Real/Simbólico/Imaginário, que se implicam mutuamente a partir de uma única operação, de um único corte.

Au moment où je dis monde, n'aurais-je pas dû dire notre Réel, à cette condition qu'on s'aperçoive que le monde ici comme représentatio dépend de la jonction de ces trois consistences d'ailleurs leur étant supposées. (Lacan, 21 janvier 1975, p.3)

Não há Real sem o recorte do Simbólico, pois o Real se define como aquilo sempre por recortar e tal recorte implica incidência sobre um campo que só se instala com o próprio recorte. Não há Simbólico que não arraste, ou gere Imaginário, afinal, a construção da realidade, do sentido do mundo é seu campo. E não há Imaginário, como sentido agregado, que não suponha o estatuto Imaginário da própria ordem simbólica.

O efeito total, que Deleuze associa à ordem imaginária, pode ser explicitado pela idéia, também por ele explorada, de estratificações

(idéia em empréstimo à noção de estratos em Hjelmslev) e de desterritorialização/territorialização, ou seja, de um consenso que constitui a realidade a ser vivida.

Na compreensão de Deleuze, a realidade construída, uma dobradura entre Simbólico, Real e Imaginário, tece camadas, estratificações que delinham um modo de ver, pensar e viver o mundo. Claro que as estratificações estão sempre empurrando, cada vez mais perto e sempre mais distante (como no jogo de adivinhação: o que é, o que é?: quanto mais se tira maior fica?) uma zona de *substância não-estratificada*.

Cada camada apresenta uma visão de mundo e é nesta que os homens se reterritorializam, ou se fazem sucessivamente, depois de uma primeira desterritorialização da terra-mãe. É assim, por exemplo, que o homem, sua vida, seus saberes e poderes são um, conforme o mundo seja apresentado como geocêntrico ou heliocêntrico, a terra como plana ou esférica, o valor como teocêntrico ou antropocêntrico.

É por isso que, tomando a classificação peirceana de signo, Deleuze e Guattari pensam o signo ícone como *signo de reterritorialização*, pois dele, como imagem, como visão apresentada, depende nossa formação de acordo com alguma estratificação; eles, os signos ícones, são as pontes que permitem a assimilação, de corpo e alma, a uma realidade específica (Deleuze e Guattari, v. 1, 1995, p.80).

O saci não é imaginário por sua materialidade não ter sido verificada: ele é tão imaginário quanto qualquer recorte. Como no da maçã, e sua comprovada materialidade, da qual, segundo nos dizem, se Newton fez bom uso, uma perda de paraíso se originou, importa o conjunto de atributos que lhe recobre. Maçã e saci, como tudo o mais, são simplesmente a realidade constituída, a cada tempo, a cada lugar: a tela e o manto do mundo a ser vivido.

O manto como metáfora nos reconduz ao trabalho do surrealismo com palavras e imagens, conceitos e teorias: *as coisas do mundo*. Um outro nome, não tão celebrado quanto o de Magritte, compõe-se com este movimento e trabalho e é invocado aqui. Trata-se da artista Remedios Varo, nascida na Espanha em 1908 e falecida

em 1963 no México, para onde imigrou durante a ocupação nazista. Remedios deixou-nos um quadro, concebido em 1961, sob o título *Bordando el manto terrestre*.

Nele há oito figuras em uma sala no interior de uma torre instalada acima do globo terrestre. Dentre estas figuras, seis são tecelãs sentadas em frente a seus teares, aos quais se prendem linhas que se encontram num vaso situado no centro da sala. Uma figura de pé preside sobre este vaso e a cena. Manuseando uma haste, ela mexe as meadas contidas no vaso. Com a outra mão empunha um livro. No fundo da torre, em menor escala, uma figura acompanha os trabalhos e traz uma flauta à boca. Nas paredes da torre, em frente a cada tear, há fendas das quais sai um tecido que cai drapeando sobre o globo terrestre: de dobra em dobra, casas, paisagens, mares são abrigados.

Globo e manto, tecido e estratos, realidade e fiação, livro e ordenação, música e ritmo, imagem e noções, nome da obra e a própria obra: todos os elementos remetem às teorias e conceitos que acabamos de atravessar. Certamente o Imaginário está aí em todas as suas dimensões, em sua dobradura com o Real e o Simbólico.

Podemos aplicar a esta obra de Remedios Varo os mesmos termos utilizados por Michel Foucault ao comentar o quadro de Magritte, com o qual iniciamos nossa presente exploração, *Ceci n'est pas une pipe*:

Sept discours dans un seul énoncé. Mais il n'en fallait pas moins pour abattre la forteresse où la similitude était prisonnière de l'assertion de ressemblance. (Foucault, 1973, p.54)

Sete discursos para mostrar, num mesmo enunciado, toda uma teoria: modo de apresentação que consiste na exploração das conexões entre as palavras e as coisas. Isto se firma no enunciado produzido pelo jogo entre a obra e seu nome. Ao discorrer, com palavras e imagens, sobre a tessitura do manto terrestre, o surrealismo dá pontos a seu modo, em forma de *insistência*, no bordado do manto do mundo.

Bibliografia

- BARTHES, R. 1970. "El efecto de realidad", in *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- BOURDIEU, P. 2001. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BRETON, A. 1993. *Manifestos do surrealismo*. Lisboa: Salamandra.
- CASTORIADIS, C. 1986. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra.
- DELEUZE, G. 1995 "Como reconhecer o estruturalismo". In *História da filosofia*, org. Châtelet, François. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- _____. 1998a. *Conversações*. São Paulo: Editora 34.
- _____. 1968. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.
- _____. 1998b. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. 1995a. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34.
- _____. *Mil platôs*. 1995b. *Capitalismo e esquizofrenia*. v. 2. Rio de Janeiro: Editora 34.
- DRUMMOND de ANDRADE, C. 1945. "Procura da poesia" in *A rosa do povo*. São Paulo: José Olympio.
- FOUCAULT, M. 1996. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola.
- _____. 1997. *A vontade de saber. História da sexualidade*. v. 1. Rio de Janeiro: Graal.
- _____. 1995. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 1973. *Ceci n'est pas une pipe. Sur Magritte*. Paris: Fata Morgana.
- LACAN, J. 1992. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 1985. *O seminário, livro 20, Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. 1974-1975. *O seminário, livro 22, R. S. I*. Cópia mimeografada. Paris.
- LAPLANCHE e PONTALIS. 1996. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes.

Ligações narrativas: o uso do *link* no cinema e nas novas mídias digitais

EGLE MÜLLER SPINELLI
Universidade de São Paulo /ECA-USP

Resumo

Este artigo pretende realizar uma reflexão sobre algumas semelhanças entre a linguagem cinematográfica e as chamadas novas mídias digitais, no que diz respeito à existência de filmes que desenvolvem recursos narrativos e estéticos que funcionavam como conectores (*links*) de outros contextos, um processo que amplia o significado da obra e é inerente às novas mídias.

Palavras-chave

cinema, mídias digitais, *link*, narrativa não-linear, interatividade

Abstract

The aim of this article is to make some reflections on the similarities of the cinematographer language and the so called digital new media, by relating the developing narrative and aesthetics aspects of films working as links for different contexts, which is a process that amplifies the significance of the film and is intrinsic to the new media.

Key words

cinema, new media, link, no linear narrative, interactivity

C om o advento das novas mídias digitais¹, iniciou-se uma busca pela instauração de características específicas deste novo meio áudio-vídeo-textual. A narrativa em hipermídia², vista como um veículo de comunicação e entretenimento, é colocada como um modelo em discussão por se encontrar ainda em uma fase inicial de desenvolvimento. Assim, por conter a união de diferentes linguagens, como a literatura, a música e o cinema, muitas são as pesquisas que optam em realizar um estudo da influência destas artes na constituição de uma linguagem narrativa hipermediática. Na tentativa de se chegarem a conceitos que sejam particulares deste novo meio, principalmente no que diz respeito à composição da imagem representada, optou-se em realizar um estudo paralelo com a linguagem do cinema.

1 Segundo Manovich, as novas mídias constituem expressões artísticas criadas por meio de recursos digitais ou convertidas de um suporte analógico para digital, formadas por códigos digitais e compostas por representações numéricas processadas em computadores, tais como vídeos, fotografias, textos, CD-roms, jogos, DVDs, realidades virtuais, cinemas digitais, os sites da Web, os ambientes e mundos virtuais, os *games* de computador e de consoles computadorizados, as instalações interativas por computador, as animações com imagens reais e sintéticas por computador, multimídias e demais interfaces humano-computador (Manovich, 2001, p. 27).

2 Hipermídia é o meio em que o campo das novas mídias se encontra. Segundo Bairon, hipermídia é a integração, sem suturas, de dados, textos, imagens de todas as espécies e sons dentro de um único ambiente de informação digital (Bairon & Petry, 2000, p. 7). O hipertexto, termo muito utilizado para designar este processo, é um caso particular de hipermídia que usa um único tipo de mídia: o texto. Segundo Landow, o termo *hipertexto* foi denominado por Ted Nelson em 1960, para se referir a uma estrutura não seqüencial formada por um texto lido em uma tela interativa, que se ramifica e permite ao leitor realizar escolhas múltiplas. De acordo com a noção popular, trata-se de uma série de blocos conectados por *links*, oferecendo ao usuário diferentes itinerários (Landow, 1992, p. 4). Muitos teóricos como Landow, fazem as distinções acima, porém as utilizam com a mesma funcionalidade.

Os ambientes hipermidiáticos tendem a trabalhar com diversos recursos de composição visual e sonora com o intuito de construir a representação de uma realidade que transporte o usuário/espectador para um mundo artificial e o faça acreditar que faz parte dele. Para isso, a hipermídia utiliza referências de outras manifestações artísticas anteriores, principalmente o cinema, que é uma das artes que mais evoluíram em termos de retratar a ilusão de uma realidade semelhante à qual se vive.

Na história do cinema sempre existiram tendências que buscaram desenvolver uma linguagem audiovisual em que o espectador, ao assistir ao filme, participasse de um mundo fictício como um observador que fosse cúmplice da história contada. Mesmo não podendo interferir no desenrolar dos eventos, ao espectador eram dados os melhores pontos de vista sobre determinado acontecimento, com o intuito de fazê-lo compreender perfeitamente a história sem que percebesse os artificios utilizados para produzir esta realidade artificial. Assim, por meio dos recursos de composição de imagem e som, o espectador esquecia-se da sua própria realidade, adentrava em uma outra dimensão, identificava-se com os personagens e experimentava a história de seus pontos de vista. O cinema americano, desde o início³ apostou nesta forma de entretenimento, e desenvolveu alguns princípios relativos ao que se denomina de narrativa clássica, na qual a história é contada sem que se chame a atenção para os mecanismos narrativos audiovisuais que a constituem. Até os dias de hoje, este tipo de filme faz grandes sucessos de bilheteria, o que chama a atenção para uma preferência do público por filmes que o conduzam através da narrativa e não demandem algum tipo de reflexão crítica sobre ao que assistem.

Em contrapartida, sempre existiram vanguardas que caminharam num sentido oposto à estrutura linear e naturalista estabelecida pela narrativa clássica. É interessante notar que, nos anos 20, em vários lugares do mundo surgiram movimentos que negavam os

3 Em 1915, o filme *The Birth of a Nation* (*O Nascimento de uma Nação* - 1915), do diretor norte-americano David Wark Griffith, reuniu diversos elementos de composição audiovisual e consolidou alguns princípios formadores da linguagem cinematográfica.

valores estéticos tradicionais incorporados pelo cinema clássico e quebravam completamente o universo ficcional pela incorporação de imagens articuladas de maneira não causal e, muitas vezes, sem nenhuma lógica. Como exemplos, podem-se citar a Vanguarda Francesa, representada por realizadores como Germaine Dulac e René Clair, bem como o movimento russo “The New Vision”, representado por Moholy-Nagy, Rodchenko e Vertov, que foram precursores de uma nova mobilidade de fotografia e de filmagem, e realizaram pontos de vista não convencionais como partes-chave de suas poéticas, utilizando sobreposições de imagens e ângulos de câmera inusitados. Também nesta época, não se pode deixar de citar os movimentos expressionistas e surrealistas que buscavam recursos narrativos e expressivos completamente opostos a uma representação fiel da realidade. Desta maneira, o cinema era utilizado como uma expressão que demandava uma participação do espectador na sua concepção, seja com relação ao assunto tratado ou ao próprio processo de produção de uma realidade falseada.

As novas mídias digitais parecem trabalhar com estes dois efeitos de sentido: provocam uma imersão do espectador, ao mesmo tempo em que exigem dele uma atitude na condução do desenrolar dos acontecimentos. Como o cinema, a hipermídia constitui-se da linguagem de vários meios (vídeo, som, gráficos, textos) e pode apresentar um percurso não-linear. As estruturas narrativas não-lineares podem ser discutidas sob diversos prismas, como histórias que não respeitam o tempo cronológico ou aquelas que apresentam diversos pontos de vista sobre um mesmo fato em comum. Esta última é a que mais tem correlação com o que se pretende explorar, pois mesmo sendo o cinema um suporte que apresente uma estrutura em que o espectador não pode alterar a ordenação dos fatos, existem muitos filmes que tiveram a intenção de oferecer diversos pontos de vista sobre o mesmo evento, oferecendo ao espectador mais de um caminho a percorrer.

O assunto sobre a não-linearidade⁴, bem como o que também muitos autores chamam de multilinearidade, é frequentemente

4 Janet H. Murray explica a questão referente às formas múltiplas, evita usar o

apontado pelos teóricos das novas mídias como uma das principais características desta nova linguagem. Porém, é importante frisar que muitos foram os filmes que tiveram a preocupação de trabalhar com esta questão e fornecer ao espectador distintas possibilidades de ligações entre os eventos apresentados. Neste caso, o sentido do filme emerge da compreensão destes caminhos entrecruzados, em que múltiplas versões podem ser geradas a partir de uma mesma representação fundamental, sendo que cada uma delas terá suas próprias peculiaridades de eventos e de personagens. Histórias multilíneas podem auxiliar na percepção de causas ou acontecimentos complexos, assim como na imaginação de diferentes desfechos para uma mesma situação. A fragmentação da estrutura da história possibilita modelos de leituras que fornecem múltiplas alternativas contraditórias. Assim, dentro de um mesmo filme surgem múltiplas opções que apresentam possibilidades distintas de um núcleo inicial em comum. Na cinematografia mundial, muitos são os exemplos encontrados, como o filme japonês *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, o filme alemão *Corra Lola, Corra* (1998), de Tom Tykwer, o recente filme americano *Efeito Borboleta* (2004), de Eric Bress e J. Mackye Gruber, e os brasileiros *Boca de Ouro* (1968), de Nelson Pereira dos Santos, e *Amores Possíveis* (2001), de Sandra Werneck. Todos estes filmes apresentam múltiplas versões que acontecem segundo diferentes ações que são tomadas pelos mesmos personagens em relação a um acontecimento em comum.

Outra questão que caracteriza as novas mídias é a interatividade, processo em que o usuário pode interagir com a obra e escolher um caminho dentre as opções que são fornecidas no desenrolar da narrativa. A defesa da interatividade encontra-se em diversos estudos sobre as novas mídias como um elemento que as diferencia dos outros meios narrativos. Este posicionamento coloca-a como um mecanismo restrito apenas às novas mídias, como se em outras artes, como o cinema, a interatividade não fosse possível. É

termo *não-linear* e chama de *multi-seqüenciais* ou *multiformes* as narrativas que proporcionam ao espectador a habilidade de entrar em contato com uma série fixa de eventos de diferentes maneiras, todas elas bem definidas e significativas. (Murray, 1997, p. 37-9)

claro que as novas mídias, como os processos narrativos desenvolvidos em videogames e artes interativas, permitem que o usuário tenha o poder de decisão dentro de um contexto restrito de opções. Este fato fornece mais liberdade de escolha com relação ao espectador no cinema, que não pode alterar o que já foi pré-estabelecido pelo filme. Isso é realmente inovador, pois as novas mídias estão evoluindo a partir desta possibilidade de interação em que o usuário escolhe um caminho segundo a sua própria vontade, mesmo que ainda seja restrito. Esta questão permite voltar à arte cinematográfica e visualizar a existência de filmes que demonstram uma profunda preocupação em deixar espaços vazios para serem preenchidos com contextos ligados ao repertório e às experiências do espectador. Este processo permite a construção de um percurso significativo particular, um mecanismo cognitivo muito parecido pelo demandado nas novas mídias digitais, ao requerer um usuário/espectador ativo e participativo, que atualize os significados do texto a partir de conexões entre conteúdos distintos.

Os *links* no cinema e nas novas mídias digitais

Nos estudos relacionados às novas mídias digitais, é comum encontrar-se o termo *lexia*⁵, um conceito teórico estabelecido por Barthes para a determinação de blocos ou contextos de informações ligadas por meio de *links*. Os *links*, ou *hiperlinks*, são responsáveis pela conexão entre dois elementos, por exemplo, entre duas palavras em duas páginas diferentes da internet⁶, entre uma sentença em uma página e uma imagem em outra, entre dois diferentes lugares dentro de uma mesma página, etc. Tecnicamente, *link* é um elemento

5 Este termo é utilizado por Barthes para designar as unidades de leitura correspondentes a curtos fragmentos contíguos do texto narrativo que permitem ao leitor viver o plural do texto, captar as múltiplas "vozes" que nele ecoam, apreender no fragmento descontinuo a ressonância de outros contextos. A *lexia* é, pois, essa unidade que o leitor recorta ao sabor da leitura, e a partir da qual produz uma estrutura móbil das conotações que configuram o caráter plural do texto.

6 O termo *internet* corresponde à rede mundial de comunicação por meio de computadores.

de um documento eletrônico, como uma palavra, uma frase ou um gráfico, que contém o endereço de outro documento eletrônico. A conexão destes fragmentos com outros pode estabelecer uma base de sentidos possíveis. O “*link* eletrônico” possibilita uma leitura multilinear ou multi-seqüencial, cuja seqüência dos conteúdos na hipermídia é definida pelo usuário.

A união de uma informação dada com a subsequente é uma preocupação encontrada nos trabalhos de Lev Manovich, que excursiona pela história do cinema para estabelecer relações deste com o que ele define por novas mídias. Abordando também a questão da hipermídia, o teórico discorre sobre a possibilidade de ambientes informatizados permitirem que os usuários selecionem elementos multimidiáticos que se ligam a outros através dos *hyperlinks*, num esquema labiríntico, em que uma estrutura independente pode se conectar à outra, resultando em uma versão particular de um documento. No cinema, um filme também pode apresentar algum elemento visual ou sonoro que se liga a outros pertencentes ao mesmo filme, de uma maneira coerente ou não, bem como elementos que se conectam a outros referenciais fora do contexto do filme. Um enunciado filmico pode conter informações que estabelecem uma relação intertextual em que um segmento expressivo do filme reporte a um *link* relativo a um outro contexto. Um dos filmes que ilustra a teoria de Manovich é *Man with a Movie Camera* (1929), de Dziga Vertov. O teórico analisa o filme como um meio de expressão que contém diversos apontamentos relacionados com as novas mídias, como a justaposição de imagens e a questão da intertextualidade possibilitada por determinados enunciados. O próprio enquadramento é comparado a um écran em abismo, em que a partir de um plano ou de sua ligação com o anterior ou o subsequente, os significados enunciados da representação visual ou sonora podem remeter à enunciação filmica, como, por exemplo, quando um filme articula planos sem uma ligação temporal e espacial lógica ou utiliza planos que mostram a formação de múltiplas perspectivas, permitindo que o espectador atualize e amplie os significados dados.

O cinema, mesmo apresentando uma estrutura narrativa que fornece diversos pontos de vista sobre um mesmo fato, é um veículo

que não permite um leque de combinações ilimitadas ao espectador. Isto ocorre devido à estabilidade de um conjunto de diversas línguas⁷ presente no enunciado. Por outro lado, utilizando as idéias de Bakhtin, juntamente com as de Barthes⁸, fica difícil descartar a existência de uma instabilidade da língua em uso, representada por um enunciado que se formaliza a partir de enunciações denunciadas pela circularidade cultural e pela multiplicidade de visões de mundo. Tanto os trabalhos de Bakhtin como os de Barthes são de extrema importância para discutir certas particularidades relacionadas à questão da multilinearidade das narrativas, principalmente com o advento das novas tecnologias que permitem a intersecção de ambientes multimidiáticos, o que abre um novo campo de pesquisa sobre o desdobramento de narrativas ficcionais.

O teórico do hipertexto, George Landow, relata que, na tentativa de imaginar a experiência de escrita e de leitura com (ou sem) esta nova forma de texto, não se pode deixar de focar o que Bakhtin discorreu sobre o dialogismo e a polifonia nos romances, em que afirma que “são construídos levando em conta não apenas uma única consciência que absorve outras, mas como uma totalidade formada pela interação de várias consciências, das quais nenhuma se torna por completo objeto da outra” (Landow, 1995, p. 23). Bakhtin iluminou a discussão sobre o hipertexto com relação a um importante questionamento desenvolvido nas suas teorias sobre o romance: nem o romance, nem uma estrutura multimidiática permitem uma única e tirana voz, pois o momento focalizado sempre permite que experiências outras se combinem. No romance de Dostoievski, como na ficção hipertextual, vozes individuais tomam a forma de *lexias* que vão continuamente formando narrativas ao longo do caminho da leitura. Landow também coloca que a concepção de textualidade bakhtiniana antecipou o hipertexto: o texto como um todo não é uma identidade

7 O cinema é um sistema formado por um conjunto de línguas diferentes que ocorrem simultaneamente no suporte película, que podem ou não ter ligações. Por exemplo, um sistema (imagem) pode se referir a um tempo relacionado a outro sistema (música), como é o caso da voz acusmática, uma fonte sonora na qual insinua, mas não relata de forma clara sua origem.

8 Bakhtin e Barthes são os dois principais autores que fornecem subsídios teóricos para a atual discussão sobre as novas mídias.

acabada, mas sempre uma relação. Portanto, o todo nunca pode ser finalizado, pois quando se pensa que este se realizou, percebe-se que ele continua aberto a novas mudanças (Landow, 1995, p. 81).

Os trabalhos de Barthes também assumem uma extrema importância para esses estudos atuais, principalmente pelas suas discussões que circundam o conceito de escrita, que são de extrema importância no contexto das novas mídias digitais. Landow (Landow, 1995, p. 15) discute a questão do “texto ideal” desenvolvido por Barthes no livro *S/Z*, como um conceito primordial para a compreensão deste novo meio:

...neste texto ideal, emanam as redes que se interagem entre si, sem que nenhuma possa impor-se às demais: este texto é uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados. Não tem princípio, mas diversas vias de acesso, sem que nenhuma delas possa qualificar-se de principal. Os códigos que mobiliza estendem-se até aonde alcança a vista, são intermináveis. Os sistemas de significados só podem surgir deste texto absolutamente plural e ilimitado, já que está baseado na infinitude da linguagem. (Barthes, 1992, p. 39)

A noção barthesiana de escrita identifica como *lexia* a ligação de um bloco de texto com outros, o que parece combinar perfeitamente com o que é chamado de hipermídia – textos compostos de blocos de palavras (ou imagens, sons, etc) unidos eletronicamente através de *links*, reportando a múltiplos caminhos possíveis.

Um dos apontamentos do presente estudo é estabelecer que as *lexias* presentes em uma obra hipermidiática não são características específicas das novas mídias digitais. No cinema existem filmes que apresentam *lexias* “linkadas” a outras *lexias* presentes dentro ou fora do seu enunciado. Na maioria das vezes, este processo de relação requer uma atualização de significados e depende da interação do espectador com o filme para se constituir. Na hipermídia é possível acontecer o mesmo que no cinema. Porém, os *links* podem ser identificados com maior facilidade pelos sinais gráficos ou sonoros,

mostrando de maneira mais explícita a indicação de um *link* que conecta a outro contexto. Segundo Gosciola, os *links* podem ser identificados na hipermídia da seguinte maneira (Gosciola, 2003, p. 161):

- realce ou inversão de um ícone ou palavra;
- negrito ou sublinhado;
- moldura em volta da palavra como *link*;
- mudança de cor;
- lista de palavras com *links*, como índices, glossários, etc;
- tela reduzida de um trecho ou frame de vídeo que, ao ser clicada, inicia a exibição, ou o *download*, ou o *streaming*;
- ícones ou botões para clicar;
- anotações marginais ou títulos;
- um clique em um gráfico ou uma figura;
- um ruído sonoro diferenciado.

Na internet, os conteúdos são conectados de antemão. No cinema, as *lexias* aparecem de maneira mais sutil e dependem do desempenho e da curiosidade do espectador para serem ativadas ou não. É difícil fornecer uma lista que determine as características dos *links* no cinema. Tudo vai depender da estrutura do filme, se é ou não um filme que permite a abertura para outros conteúdos e como isto se processa. O que pode ser colocado é a ênfase a alguns elementos de composição visual e sonora que, muitas vezes, parecem chamar a atenção para outros contextos e que são explorados também pelas novas mídias:

- o título do filme: tentativa de se estabelecer alguma relação do título do filme com a história contada e ampliar este contexto para algo que está aquém ou além do próprio filme;
- os movimentos de câmera: a câmera pode assumir pontos de vista que são completamente impossíveis de ser remetidos a um olhar de uma pessoa, como angulações inusitadas relacionadas às câmeras baixas, quando a câmera filma de baixo para cima, ou às câmeras altas, quando filma de cima para baixo, ou mesmo de uma perspectiva aérea. Este posicionamento da câmera pode provocar uma estranheza no espectador, que fica intrigado em saber da onde vem aquele olhar diferenciado, chamando a atenção para conteúdos que podem estar fora do universo ficcional;

- o plano-seqüência: a evolução tecnológica dos movimentos de câmara, como, por exemplo, os realizados pelo *steady-cam*⁹, permite que a câmara acompanhe uma situação dramática de diversos pontos de vista em plano-seqüência, isto é, a continuidade espacial estabelecida pela utilização de um único plano garante a coincidência da temporalidade representada com a (supostamente) real. O plano-seqüência tem uma profunda relação com os videogames e os ambientes em VRLM (realidade virtual), pois a maneira como o usuário imerge no universo do jogo é quase sempre constituída de um longo plano-seqüência que o absorve durante a sua jornada. É interessante notar que no início do cinema, antes dos realizadores descobrirem o potencial do cinema através da decupagem dos planos, os filmes também eram realizados em uma única tomada. Vale a pena lembrar que Hitchcock foi um dos primeiros idealizadores de um longa-metragem realizado em plano-seqüência, o filme *Festim Diabólico* (*The Rope*, 1948). Este filme retrata a tentativa de construir uma narrativa filmica em um único plano-seqüência, um desafio para a época, pois produzir um filme de longa-metragem sem cortes era algo tecnologicamente inconcebível devido à limitação do tamanho do rolo do filme (com duração de 20 minutos). Esta característica obrigou o diretor a utilizar certos recursos para mascarar o corte que era necessário para juntar os rolos, como finalizar um plano com uma imagem totalmente preta que possibilitava a união com o início, também em preto, de outro plano, fornecendo a impressão de não haver cortes. Atualmente, o espectador está mais familiarizado com histórias narradas a partir de um conjunto de planos que são concebidos e montados com a finalidade de construir uma relação artificial entre o tempo da representação e o tempo representado, propiciando um efeito de continuidade temporal. Assim, um filme pode utilizar um único plano em determinada cena para causar um impacto com relação às outras cenas compostas pela articulação de vários planos, o que pode ser visto como um *link* para outros contextos fora do filme;

9 Equipamento que é preso ao corpo do operador e realiza longos movimentos de câmara sem trepidação.

- sobreposição de imagens e sons: é uma técnica encontrada em diversos filmes e é interessante de ser explorada como um *link* que questiona o poder ilusório do cinema. Pode ocorrer de diferentes maneiras:

a) sobreposição de ações: quando cenas diferentes são sobrepostas em um mesmo plano, pela utilização de fusão ou mesmo de trucagem. No início do século XX, o realizador francês Georges Méliès foi um dos criadores desta técnica, mas não se pode deixar de citar mais uma vez o filme *Um Homem com uma Câmera*, de Vertov, como um importante explorador da linguagem cinematográfica.

Este fotograma (fig. 1) faz parte do filme de Vertov e de-



Figura 1

monstra como o recurso da sobreposição de ações causa uma inquietação, tanto do olhar como da cognição do espectador em estabelecer ligações entre as diversas imagens que são articuladas simultaneamente no mesmo plano. Estes recursos são frequentemente encontrados na com-

posição da linguagem das novas mídias.

A sobreposição de ações também pode ser realizada pela exploração do uso da profundidade de campo, em que duas ou mais cenas simultâneas são encenadas em diferentes espaços dentro de um mesmo plano, como, por exemplo, uma cena que ocorre mais à frente do plano e outra mais ao fundo. O filme *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, é um dos mais citados como precursor desta técnica.

No fotograma do filme de Welles (fig. 2), várias ações ocorrem em diferentes espaços do quadro. Em primeiro plano, a mãe de Kane, à direita do quadro, assina os papéis referentes à transferência

da guarda do filho. O pai está posicionado à esquerda da mãe, mais ao fundo do quadro, e observa a ação da mulher. Mais centralizado e



Figura 2

ao fundo do quadro, pela moldura de uma janela, está o menino Kane, que brinca com o seu trenó na neve. Aqui, três ações ocorrem simultaneamente no mesmo quadro, o que obriga o espectador a percorrer com os olhos os vários contextos, além de permitir possíveis conexões

com outros conteúdos, dentro e fora do universo ficcional.

Outro filme que também teve uma importante repercussão, tanto pelo uso de ações simultâneas nos espaços em profundidade quanto pela implicação de espaços fora do quadro, é *A Regra do Jogo* (1939), de Jean Renoir. Estas técnicas, além de permitirem mais ambigüidade porque a atenção do espectador passa a ter várias direções, apontam para conteúdos que vão além dos representados na tela retangular do cinema.

b) Sobreposições de planos: este recurso implica na sobreposição não apenas de cenas filmadas, mas de outros elementos como textos e grafismos em movimento. Este tipo de disposição é muito comum em



Figura 3

ambientes hipermediáticos, como os sites da *Web*, por exemplo. No cinema, filmes como *A Última Tempestade* (1991), de Peter Greenaway, utilizam a sobreposição de textos ou de planos dentro de outro plano (fig. 3), o que faz com que o espectador participe de uma maneira mais ativa e correlacione as informações dadas.

c) Encadeamento simultâneo de planos: dois ou mais planos são inseridos num mesmo plano e mostram ações que ocorrem de maneira simultânea. O filme *Napoleão* (1927), de Abel Gance, foi um dos pioneiros na utilização deste recurso, colocando três ações simultâneas lado a lado em um mesmo plano, denominado de tela tríplice (fig.4).



Figura 4

Outro filme mais recente que também utiliza esta técnica, mas ao invés de dividir a tela em três, a divide em quatro, é *Time Code* (2000), de Mike Figgis. Neste filme, as histórias paralelas ocorrem simultaneamente em telas contíguas (plano-sequência) e o espectador pode selecionar o que quer ver, de acordo com o seu interesse ou à medida que o som de uma das partes se faz mais audível (fig. 5).

- close-ups ou planos de detalhes: os planos muito fechados ou planos de detalhe de algum elemento em cena, caso não sejam conectados com o seu contexto por meio de um plano mais aberto, podem exigir um esforço do espectador em relacionar o



Figura 5

- que vê com algo que está fora da tela, implicando em uma ligação para além do conteúdo inicial;
- iluminação: elemento que contribui com a representação da profundidade de campo e com a dramaticidade da cena. Um recurso de composição que possibilita a criação de planos e profundidades, além de modelar o relevo das figuras presentes no quadro, permitindo uma percepção mais evidente dos espaços existentes entre os elementos. No cinema, a iluminação, mais do que um recurso que permite que as ações sejam vistas, é usada para moldar ou dar formas tridimensionais aos objetos. Áreas claras e escuras ajudam a criar composições dentro do quadro e a conduzir nossos olhos para certos elementos e ações. A fotografia fílmica trabalha com várias fontes de luz para criar ambientes iluminados próximos à percepção da realidade e sugerir o volume dos corpos, a característica espacial do cenário, a presença ou a ausência de algum elemento do plano.

Os filmes expressionistas, por exemplo, utilizam um contraste agressivo entre o claro e escuro, como o isolamento de algum elemento do quadro pela incidência de uma ofuscante brancura em contraposição à outra parte negra e sombria, para aumentar o impacto dramático no que diz respeito à representação das próprias contradições inerentes ao comportamento de determinados personagens. No filme expressionista *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, o contraste entre claro e escuro produz



Figura 6

um efeito que demonstra uma perturbação relativa às próprias características internas e específicas do personagem que está na zona iluminada, gerando nitidamente a impressão de um processo de embate entre o mundo interior e exterior, entre fantasia e realidade, entre vida e morte (fig 6).

Tanto no cinema quanto nas novas mídias digitais encontram-se obras que têm a intenção de instituir uma lógica que permite a reconstrução, o estabelecimento de relações significativas entre as diferentes *lexias* e suas potencialidades em constituir ou antecipar experiências novas. Atualmente, a busca de conexões entre diferentes contextos tornou-se um procedimento comum, principalmente com a evolução inicial das novas mídias. Tentar ampliar a investigação de algum assunto específico tornou-se muito fácil a partir da sua exploração em ambientes multimídias (cd-rom) ou na própria internet. Por exemplo, uma palavra pode aparecer como uma *lexia*, que sendo “clificada” pelo mouse remete a outras informações sobre um contexto em comum. Ao se buscarem referências sobre esta forma de comunicação labiríntica, da qual, de uma proposta inicial pode-se saltar de várias maneiras e chegar a conclusões distintas, percebe-se que isto não é uma inovação surgida com o advento das novas tecnologias.

Os videogames são exemplos de novas mídias que incorporam a linguagem do cinema. É muito comum encontrar a utilização de técnicas tradicionais do cinema nos videogames, como o uso expressivo das angulações de câmera, da profundidade de campo e da utilização da luz como elemento dramático. O computador permite a mobilidade do enquadramento, uma invenção do cinema, mas mais do que um ponto de vista pré-determinado, são dadas ferramentas que permitem ao usuário mover-se pelo espaço, adentrar por diferentes regiões e visualizar diferentes conteúdos na tela. O usuário tem a sensação de fazer parte daquele espaço diegético, em que pode escolher livremente trajetórias e pontos de vista. Na realidade, como no cinema, esta livre escolha ainda é restrita. Existem caminhos aos quais o usuário não tem acesso, porém existe uma espécie de autonomia maior do que no cinema, em que a obra já está acabada.

Muitos são os recursos da linguagem cinematográfica utilizados para constituir as mídias digitais. Porém, ainda existe uma enorme dificuldade em se determinar uma linguagem estável para este novo meio, principalmente pela sua constante evolução e a incessante introdução de novas técnicas. É possível afirmar-se que, diferentemente do cinema, a pessoa que opta em navegar por um ambiente hipermidiático sabe que está excursionando por um universo labiríntico

e está consciente da impossibilidade da existência de uma única história. Em contato com narrativas interativas digitais, a atitude passiva de um espectador que apenas imerge em um mundo ficcional e se deixa levar por ele, um processo inerente à estrutura do cinema clássico, é transformada como se estivesse em contato com filmes que o incitam a refletir e a dialogar com o seu conteúdo. As novas mídias utilizam recursos narrativos e estéticos existentes em diversos filmes que apresentam a proposta de não fechar um sentido em si mesmo, fornecendo diferentes pontos de vista de uma mesma situação dramática. Na obra hipermediática, e também em muitos filmes, ao usuário não basta apenas imergir na diegese, e sim participar ativamente de um universo que, mesmo delimitado, necessita de suas escolhas para se constituir.

Bibliografia

- BAIRON, S.; PETRY, L. C. 2000. *Hipermidia: psicanálise e história da cultura*. São Paulo: Editora Mackenzie.
- BAKHTIN, M. M. 1981. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.
- BARTHES, R. 1979. *O sistema da moda*. São Paulo: Ed. Nacional/USP
- _____. 1992. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BILBAO, J. I. L. 2000. "Narrativa no-lineal e interacción textual." *Tripodos: llenguatge, pensament, comunicació*, Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació/Universitat Ramon Llull, extra, p. 431-441.
- CANIZAL, E. P. 1998. "La voix dans le miroir: le dialogisme métaphorique." *Recherches Sémiotique – Semiotic Inquiry*, v. 18, números 1-2.
- FELIPE, F. 2000. "A las puertas del cine interactivo: video juegos y narrativa potencial." *Tripodos: llenguatge, pensament, comunicació*. Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació/Universitat Ramon Llull, extra, p. 497-508.

- GOSCIOLA, V. 2003. *Roteiro para as novas mídias: do game à TV interativa*. São Paulo: Senac.
- LANDOW, G. 1995. *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- MANOVICH, L. 2001. *The Language of new media*. Massachusetts: MIT Press.
- MURRAY, J. H. 1997. *Hamlet on the holodeck: the future of narrative in cyberspace*. New York: Free Press.
- STAM, R.; BURGOYNE, R.; FLITTERMAN-LEWIS, S. 1999. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.

Filmografia

- Amores possíveis*. 2001. Sandra Werneck.
- A regra do jogo*. 1939. Jean Renoir.
- A última tempestade*. 1991. Peter Greenaway.
- Boca de ouro*. 1968. Nelson Pereira dos Santos.
- Cidadão Kane*. 1941. Orson Welles.
- Corra Lola, corra*. 1998. Tom Tykwer.
- Efeito borboleta*. 2004. Eric Bress e J. Mackye Gruber.
- Festim diabólico*. 1948. Alfred Hitchcock.
- O gabinete do Dr. Caligari*. 1920. Robert Wiene.
- Rashmon*. 1950. Akira Kurosawa.
- Time code*. 2000. Mike Figgis.
- Um homem com uma câmera*. 1929. Dziga Vertov

Uma vida em segredo:
o livro e o filme

GERALDO NASCIMENTO E SANDRA FISCHER
Universidade Tuiuti do Paraná/UTP

Resumo

Este artigo parte de uma reflexão sobre linguagens. Trata-se de um trabalho de pesquisa, ainda em construção, que reúne a leitura de duas versões da mesma história, uma literária e outra filmica: *Uma vida em segredo*, novela de Autran Dourado, e filme homônimo de Suzana Amaral.

Palavras-chave

comunicação; linguagens; novela; filme; *Uma vida em segredo*

Abstract

This article derives from a reflection on language. It is part of a major work, still in process; presents an analysis of two versions of the same story: *Uma vida em segredo*, novel written by Autran Dourado and film directed by Suzana Amaral.

Key words

communication; language; novel; film; *Uma vida em segredo*

As versões literária e fílmica de *Uma vida em segredo*, não obstante tratem do que poderíamos chamar de um mesmo esquema narrativo, suscitam questões peculiares, decorrentes não só do ponto de vista de Autran Dourado (livro) e de Suzana Amaral (filme), mas sobretudo das linguagens que cada um dos artistas convoca. Destacamos do livro, em nosso artigo, a noção de segredo, vinculada ao plano de expressão e, mais de perto, à materialidade da palavra; do filme, procuramos alinhar pontos constituintes das relações identitárias da personagem a partir, basicamente, da estruturação imagética que a manifesta.

Do livro

Segredo tem um pouco de enigma, e enigma é algo que se oferece à decifração: algo que “não parece, mas é”, intriga. Uma vida, a de Biela, a protagonista? Com certeza.

Biela (duas ela?). O nome, acreditamos, pode ser considerado como uma espécie de máscara da identidade; poderia revelar – ou falsear – as identificações do sujeito manifestas em suas escolhas, em seus modos de ser e de viver? Este o nosso ponto de partida.

Há nas palavras uma espécie de vida, de vida em segredo. Quando nos deparamos com *Uma vida em segredo*, de Autran Dourado, em cuja leitura encontramos algo assim como um incômodo meio intraduzível, assim quase da ordem do indizível, do estranho. Um visto nunca visto, um vislumbre talvez. Sabe-se lá o quê.

De imediato, todavia, pareceu-nos que no texto de Dourado havia algo que não fechava, que não se encaixava. Um desencaixe. Alguma coisa que, se não se revelava em ser, também não se esvaía

em nada, num não ser apaziguador. Ao contrário. Insistia em permanecer, resto insistente de um objeto nunca dantes sequer vislumbrado, quanto mais perdido. Sempre a mesma história de uma certa Biela, prima Biela, mulher-menina no início do livro, já ali começando a entrar em anos. Órfã, matuta, desajeitada. A mãe desde cedo perdida, criada pelo pai. Morto este, Biela só. Trazida para a cidade lá dos confins da Fazenda do Fundão, por idéia de prima Constança. Constança, prima por laço de lei, mulher de Conrado que era, este sim, primo de Biela por laço de sangue. Incitado então por Constança, Conrado vai buscar Biela para viver com os primos, e assim foi que ela chegou montada no lombo de um cavalo seu, cavalo malhado de vermelho e branco, cavalo ronceiro, de cara branca.

A família de Conrado, toda reunida na porta e na janela à espera da novidade, desiludiu-se um pouco com aquela figura miúda e socada, encilhada no animal, debaixo de uma sombrinha vermelha. De um salto a figura se põe no chão, sem aceitar a ajuda que Conrado oferecia. Nela repararam em tudo, em tudo o que dava para ver. Em todos os detalhes da sombrinha, das botinas, da saia comprida, da blusa fechada até o pescoço. Os gestos todos, viram. Só não viram, mesmo, a cara. Porque a cara Biela mantinha sempre baixa.

E assim foi, na história toda. Praticamente ninguém ali viu de Biela muito mais do que isso, os gestos desarranjados, sem graça, de pouco sentido. Nem mesmo a menina Mazília, tocadora de piano, cuja música tanto viria, no enredo, a encantar, deslumbrar Biela, nem mesmo ela viu. Se por acaso viram, mais tarde, foi por pouco tempo, e trataram logo de esquecer. No começo bem que tentaram, e como. Principalmente prima Constança, que fez de um tudo para tentar acomodar e integrar Biela. Ensinou modos e modas, mostrou como se comia e como se fazia isso e mais aquilo e mais aquele outro. Fez-lhe notar que era rica, fazendeira abastada vivendo longe da roça. Não carece fazer economia, o dinheiro é seu, prima Biela. Constança compra tecidos, costura vestidos e, despidendo Biela dos panos velhos trazidos do mato, nela veste as roupas da cidade.

Mas Biela não se acostuma, não se conforma aos novos trajés.

Biela. Triste e sozinha, apagada e sem viço, *“nenhuma graça, nenhum ritmo macio, nenhuma leveza, nada que revelasse*

naquele corpo uma alma feminina”,¹ pensa Constança, sentindo-se rebaixada e ofendida em sua feminilidade pela presença da prima. Desengonçada demais, humilde demais, caipira demais. Boazinha, tão boazinha que até parecia tonta. Sonhando acordada, imersa em brumas que do passado lhe trazem a figura materna truncada, sem rosto. Calada, ensimesmada, apática. Cordata. Ou nem tanto.

Porque afinal, lá pelas tantas, inesperadamente emerge: surge recomposta, incisiva, quase violenta, dona de uma força insuspeitada. Postada em frente ao espelho, desmontada após frustrada tentativa de noivado e casamento – burrice com a qual concordara, sim, mas devido às insistências dos parentes – em revolta arranca os trajes que Constança lhe impingira. E eis que ela, então, Biela – duas ela? –, aparentemente tão sem vida, de seu jeito, quase em silêncio, assim tramando por dentro e costurando por fora, acaba fazendo na história aquilo que é de sua vontade e decisão, tecendo um tecido todo seu. Pano esgarçado e com brechas, percebe-se. Mas seu.

Retoma as vestes antigas, de chita, o xale herdado da mãe, as roupas de roça e de fazenda. À revelia dos primos, abandona sala e mesa da família; passa a viver na cozinha, junto aos empregados, proseando, com eles comendo, como eles trabalhando, hábil. Toma posse do pilão – resquício de sua vida outra, de um tempo em que aprendera a aliviar a bexiga em pé, feito homem – e começa, no tempo da nova vida, a socar: *“Pilava milho, torrava e moía café, debulhava amendoim, catava arroz, descascava batatas”*.² Ágil, movimenta-se desenvolta em andanças pela cidade, desacompanhada, visitando quem bem entende. Por vezes ajudando no serviço doméstico, em cozinhas alheias, recebe pequenas pagas pelos préstimos. Passa a dormir no quarto dos fundos, perto da despensa. Sob a cama, o tesouro das moedas amalhadas. De noite, brinca com elas, feito fossem seixos rolados do riachinho, vindos do Fundão.

Em seus passeios, errante, Biela gasta horas admirando a lida do ferreiro Borromeu a ferrar cavalos: brasas, fagulhas do fole, *“o malho no ferro vermelho sobre a bigorna”*,³ estrelinhas

1 Dourado, 1996, p. 56.

2 Dourado, 1996, p.126.

3 Dourado, 1996, p.133.

voando. Certa feita, voltando pra casa, o encontro: seguindo-lhe as pegadas, um cachorro. Triste cachorro perdido, tão Biela quanto ela. Cachorro sem dono, sem nome. Titubeantes, negaceando, acertam o passo. Juntam-se, os dois. E, num vislumbre, Biela lhe dá nome: Vismundo. Epifania?

Uma vida em segredo. Segredo tem um pouco de enigma, e enigma é algo que se oferece à decifração. Mas foi somente quando o advento do filme *Uma vida em segredo*, da cineasta Suzana Amaral, novamente nos conduziu às malhas do texto literário, que nos ocorreu entremear à trama da análise os fios das leituras dos textos de Lacan⁴, por uma lado, e da semiótica greimasiana, por outro. E então cismamos que talvez – quem sabe? – a origem do enigma pudesse estar no significante, na letra.

O nome da letra? Erre. Talvez pudesse ser o Erre. A letra, mesmo, assim: R. Porque desde o princípio intriga, em Biela, o sumiço do R, desaparecido do codinome escolhido para a protagonista, de nome Gabriela. Privada do travo vibrante do encontro consonantal, Gabriela não fibrila: sobra a palavra infantilizada, abebezada, *Gabiela*; cindida, é reduzida a Biela – simplificada, fácil de falar, apenas a amenidade do encontro vocálico. A sedução provocada pela presença da falta, nos fez errar por *Uma vida em segredo*, em busca do Erre perdido.

E ele aparecia, muitas vezes. No meio de Conrado, o nome do primo; em Gasparina, o nome da mãe; também em Gomercindo, em Milurde e nas diversas Marias, os amigos; em ferreiro Borromeu, reiterado à exaustão; e bem no meio de segredo. *Uma vida* – há vida? – *em segredo*. Mas foi só no fim desse percurso que se pôde dar conta de que o Erre aparece deslocado, metonímico, em *prima Biela* – forma de tratamento dispensada a Biela. Biela, a metáfora, a peça de ligação que articula todo o movimento da trama do texto: Biela, extraído de Gabriela, perde o Erre. Biela por Gabriela. Biela, “*haste de aço forjado ou fundido que, articulada em suas extremidades a duas peças móveis, transmite a uma o movimento*

4 Particularmente, no caso, *O seminário V - As formações do inconsciente* (Lacan, 1999), “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise” (Lacan, 1998) e “A instância da letra no inconsciente” (Lacan, 1998)

da outra, modificando-o ou não”.⁵ Biela duas ela, cuja materialidade estivera lá antes mesmo de Biela ser Biela, no Erre inaugural da prima vez, no Erre de prima.

A letra, a ferro e a fogo, vibrando, criando estrelas, centelhas, fagulhas. O ferreiro Borromeu.

Há uma falta em ser, em Biela, uma ausência constituinte que a coloca em movimento, em busca do objeto perdido. Um desejo. Perdida nos cacos de memória que lhe entregam ecos das lembranças da mãe, de imagens do Fundão, prima Biela deseja?

A primeira designação da protagonista da história de Autran Dourado, dada pelas palavras *prima Biela*, ocorre já na abertura da história: “*Quem deu a idéia de trazer prima Biela para a cidade foi Constança. Deixa, Conrado, traz ela pra casa, disse. Biela fica morando com a gente...*”⁶ E daí por diante foi no texto sempre apenas Biela, até bem perto do fim. E o fim colheu prima Biela pouco depois do encontro com o cachorro de nome Vismundo.

No momento em que se aproximava de sua hora derradeira, Biela entrelaçou na trama os seus fios significantes, bordando no texto a marca daquilo que era, que sempre fora seu: “... assinou numa letra tremida o seu nome: *Gabriela da Conceição Fernandes.*”⁷ O objeto estilhaçado, a falta primordial e constitutiva, o fragmento do significante perdido, irrecuperável. Metonimicamente está lá, o Erre de Gabriela.

A sideração, o vislumbre – Biela vira o mundo? – o desejo se configurando e criando o significante, a luz, a metáfora constituída pelo nomeado: Vismundo, o cachorro, metonímia do Fundão. Significados deslizando por entre fragmentos, cacos, ecos – delírio. Gabriela no espelho, trêmula, Biela se vendo refletida em Vismundo, inteira, Gabriela, calafrio, a falta outra vez, Biela de novo, abrindo o último parágrafo do texto, estilhaçada, parte:

Biela sentiu apenas um calafrio, um nojo distante. Não via bem na sua frente, as pessoas eram umas névoas

5 Houaiss & Villar, 2001, no verbete *biela*.

6 Dourado, 1996, p.29.

7 Dourado, 1996, p.160.

leitosas, trêmulas, longes demais. Mal percebia que lhe tocavam. Sentiu vagamente que lhe passavam qualquer coisa nos lábios. O gosto do óleo e um cheiro forte penetrante de mato pisado que vinha com um vento não sabia de onde. Viu não mais com os olhos, estes estavam para ela fechados, umas manchas brancas deslizando rápidas. Um pasto muito verde onde as manchas se mudavam em figuras quase fluidas. E essas figuras pairavam sobre o verde, sustentadas em nada, contra um céu azul onde voavam pássaros em círculo. Começou a ouvir uma música de harmonium, um latido alegre de cachorro. E, num rápido instante, passaram por ela Mazília toda vestida de branco no seu vestido de noiva, a mãe sem rosto cantando a sua cantiga. O último a se fundir no azul foi Vismundo, que ainda perseguia os derradeiros pássaros do céu. (Dourado, 1996, p.162)

A partir daqui, retomamos o fio da inquietação do princípio e voltamos ao começo do livro, ao nome da história: *Uma vida em segredo*. Tal como foi feito com Gabriela – ou como o fez, talvez, ela própria, narcísica infanta, se auto-nomeando Biela –, retiramos de *segredo* o Erre, assim obtendo uma palavra cuja grafia e sonoridade remetem a algo familiar e estranho ao mesmo tempo. Ouvimos, então, que a ausência do Erre traz “segredo”, e vemos que de *segredo* a *desejo* há apenas uma questão de deslocamento.

O Erre que falta em Gabriela, aparentemente, em segredo se aloja – escondendo (quem sabe?) de Biela o desejo. Ou revelando, talvez, que o desejo de Biela existe, vive em segredo. Não sabido.

Do filme

Será que cor o vestido dela?, indaga a menina Mazília, enquanto espera. Revolve-se em expectativas, tão curiosa quanto Constança, a mãe, um pouco mais contida, para manter a elegância recatada de uma senhora da aristocracia rural mineira do início do século XX; ambas emolduradas pelo quadro da janela que dá para a

rua. As palavras da menina constituem a fala inaugural do filme *Uma vida em segredo* (2002), de Suzana Amaral, baseado na obra literária homônima de Ayrton Dourado. É prima Biela quem está para chegar. Rica fazendeira, órfã de mãe, sempre vivera sozinha com o pai, como que escondida, distante do mundo e dos demais familiares, nos confins da fazenda do Fundão. Como seria, ela? As roupas, certamente lindas, que tons trariam? Olhos ávidos por novidades, a menina-adolescente imagina.

A expectativa de Mazília e de Constança, no entanto, não é a mesma que têm os espectadores do filme. Estes puderam acompanhar a longa e calada seqüência da viagem a cavalo, em que Conrado, marido de Constança, acompanhado de um çapataz, traz para o seio de sua casa a agora também órfã de pai. – Biela, sua prima consangüínea.

Reunida nas janelas à espera da novidade (em outra delas que também dava para a rua encontrava-se a criadagem), a família de Conrado – com exceção do menino, que se adiantava até a próxima esquina para ver mais longe – teve frustradas suas expectativas ao ver chegar aquela figura miúda e socada, encilhada no lombo de um cavalo, debaixo de uma sombrinha vermelha.

Sem esperar pela ajuda que o primo lhe oferece, Biela se põe no chão. Desconfortavelmente estaqueada em frente a seus observadores, que a contemplam do alto das janelas, agarra-se à sombrinha, agora fechada, e esforça-se, timidamente, por ajeitar o cabelo, a blusa, a saia desalinhada pela viagem.

A câmara, em sincronia com os olhos dos parentes - nenhum som na banda sonora - se aproxima e passeia pela sombrinha, pelas botinas gastas e empoeiradas, pela saia larga e comprida, pela blusa cerrada até o pescoço. Detém-se uns instantes em perscrutar a personagem: magra, angulosa, desprovida de quaisquer adereços, indumentária simples, quase grosseira, de um cinzento meio amarronzado, indefinido, apagado.

Nela, repararam em tudo. Os gestos toscos, desarranjados. Visível era até o movimento das palavras, encurraladas, a debaterem-se na garganta, buscando uma frase de cumprimento apropriada para a chegada. Só não viram o rosto, que Biela mantinha sempre baixo.

Esta seqüência inicial funciona como uma espécie de prólogo para a narrativa fílmica. Anuncia aquilo de que se vai tratar no filme: onde o ser nessa mulher que chega da sombra, que vida?

Prima Constança tentou integrar Biela à família. Destinou-lhe o quarto da frente, lugar marcado na mesa, franqueou-lhe a sala, as conversas, as visitas. Mostrou como se comia, como se fazia isso e mais aquilo e mais aquele outro. Ensinou modos e modas, fez-lhe notar que era rica, fazendeira abastada agora vivendo longe da roça. Tinha posses, carecia se apurar, reconhecer seu lugar. E, para começar, precisava vestir-se nos conformes.

Biela, por sua vez, embora com renitência, esforça-se por agradar Constança. Na impossibilidade de falar com a desenvoltura que admirava na prima, imitava-lhe os cumprimentos que fazia ao receber visitas ou nos encontros casuais com conhecidos; desajeitada, porém, papagueava em torno de frases feitas sem dar seqüência às conversas. Mas progredia. Numa ocasião, apareceu na sala de jantar para a refeição com um coque que tentava reproduzir o penteado da prima. Todos, até Mazília, que se apressou em retocar-lhe o penteado, viram no gesto um sinal de que nem tudo estava perdido, prima Biela começava a apreender. Constança não perde a oportunidade, elogia e anima a prima. Feliz por ter conseguido agradar aos primos, Biela decide não opor maiores resistências aos conselhos recebidos. Nada de chitas, decreta a senhora, ela própria embalada em panos preciosos, cuidadosamente trabalhados, que lhe delineiam – com sensual recato de babados, fitas, rendas – as formas femininas e arredondadas, condizentes com sua situação de esposa abastada, realizada.

Decepcionada que ficara com a figura desbotada e sem graça de Biela, Constança tinha se imposto como tarefa transformar a prima numa moça fina da cidade. Assim que possível, não perde tempo: combina levar Biela à loja de “seu” Gaudêncio - era necessário comprar panos para lhe reformular o guarda-roupa.

Constança naturalmente tinha muitas idéias para colocar seu projeto em prática. Estava verdadeiramente empenhada em sua missão, entusiasmada. Ela própria, sabia bem, vestia-se com elegância e bom gosto apurados: a prima certamente estava em boas mãos, iria sair-lhe à imagem e semelhança.

A contemplar as vestes largas e despojadas que cobrem o corpo magro e anguloso de Biela, Constança sugere surás, veludos, tafetás. Ainda que objetando “*Não posso, prima, não posso*”, Biela, fantoche relutante, deixa-se conduzir ao quarto de costura. Nesta seqüência, sob os sons de uma máquina de costura que não pára de trabalhar, entre fios e agulhas, uma Biela já destituída de suas vestes originais aparece com novas roupas sendo modeladas em seu próprio corpo. Com o auxílio da costureira, Constança vai fazendo experimentos, dispondo tecidos e guarnições sobre o manequim, duro feito um pau, apesar de vivo. No rosto contrafeito de Biela, as expressões da única manifestação a que se permite: caretas discretas, enquanto apertam-lhe o talhe esbelto, o pescoço longo e magro.

Não obstante o apuro dos vestidos, cosidos em ricos tecidos, Biela não se ajeita neles. Apertada, andava dura. Seu passo de matuta não se coadunava com a elegância das roupas, parecia mais um espantalho ambulante, um robô. É motivo de riso para as crianças, principalmente do menino, que a ridicularizava pelas costas e flagrou-a no quintal urinando em pé, como era seu hábito na roça, criada que fora apenas pelo pai.

O tormento que o menino Alfeu lhe impunha era como que compensado pela lembrança recorrente do monjolo batendo no Fundão. Mas bom de verdade era sonhar com a mãe. Em imagens, também recorrentes, vê-se ao lado dela ou a brincar com os seixos do riachinho, deixando-se embalar por uma voz feminina figurativizada numa cantiga de ninar. Talvez por isso ficou tão maravilhada ao surpreender a menina Mazília um dia no piano a tocar. A música, mesmo singela, ou talvez por isso mesmo, era um de seus refinamentos genuínos – na banda sonora da fita incluem-se outras cantigas infantis, mas elas não estão diretamente vinculadas às lembranças pregressas da protagonista, ficam por conta do narrador extradiegético.

Quando os primos já não ligavam mais muita importância às suas esquisitices, um acaso veio quebrar a rotina da casa. Conrado, de gênio forte, mas controlado, andava irascível. O motivo não era ignorado: “*a farta do jogo*”, nas palavras de Joviana, a cozinheira. Tendo arrumado uma briga no clube que costumava freqüentar, Conrado de lá se afastara, e agora sentia falta das rodas de jogo com

os amigos. Nas horas vagas, perambulava pela casa, dividido entre a irritação e o tédio. Constança, com habilidade e sutileza, sugere que o marido passe a trazer os companheiros para jogar em casa, ao que ele acede – e assim foi que, inesperadamente, vislumbrou-se para Biela um pretendente. Perspicaz e atenta, Constança não tardou a perceber que Modesto, filho de um dos parceiros do jogo e ele próprio jogador, parecia interessado pela prima. Verdade é que o rapaz não era lá essas coisas – um tanto esquisito, meio desajeitado, certa fama de espiritado, de vadio –, mas talvez pudesse vir a dar bom noivo, afinal era de muito boa família. Notou, também, que a moça não lhe era indiferente: daí a tramar planos para um possível casório foi, para Constança, uma questão de duas ou três laçadas. Não tardou a convencer o marido de tal possibilidade, o qual em princípio achou a idéia engraçada, senão mesmo absurda; não tardou o pedido formal, feito a Conrado por intermédio do pai do moço. Mais difícil foi convencer Biela, avessa a essa tal história de casamento. Mas Constança tinha lá os seus meios, era competente nessas artes, seria apenas uma questão de tempo, de um ponto a ser bem trabalhado. Tanto teceu que afinal a prima concordou em entrar no jogo: se era do gosto dos primos, então casava. Outra vez os moldes, novamente as agulhas, os bordados, o quarto de costura de novo. Desta feita, costuras para uma boda: enxoval e vestido de noiva.

Não demorou para que a novidade se espalhasse pela cidade, não demorou para que tudo ficasse pronto – só faltava aprontar o noivo, que se embrenhara no sertão para buscar cabeças de gado, a mando do pai. A noiva, pronta, esperava. Ocorre que Modesto não voltou. Retornaram apenas os dois capatazes que lhe haviam acompanhado: dele e do gado, nem sinal.

Revoltada, prima Biela agride Constança: *Eu não queria mesmo se casar. Foi pra fazer o gosto da prima que eu fiquei noiva.*

A câmera, inicialmente em *plongée*, aproxima-se vagarosamente e enquadra Biela deitada em posição fetal, remoendo em silêncio a desfeita. Num gesto lento, senta-se na cama. No espelho tríplice da penteadeira, contempla-se demoradamente. Engole em seco, a face crispada. Sorri, e do sorriso passa ao riso, depois às

gargalhadas. Novamente engolindo em seco, começa um pranto silencioso que se transforma em choro convulsivo, ao mesmo tempo em que arrebenta os botões da parte de cima seu traje, arrancando-a. De saia e corpete, violentamente desmancha o coque, liberando os longos cabelos, espalhando-os pelo rosto desfeito em lágrimas. Acalmando-se, passeia as mãos pelo colo, pelos seios, pelos braços nus. Contempla-se outra vez, longamente, agora já sem chorar.

Na manhã seguinte, Biela apresenta-se frente à prima vestindo os trajes que usava quando chegara do Fundão. Nos ombros, o xale de crochê que fora da mãe. Cumprimenta Constança com voz firme, mirando-a nos olhos. Deixa a sala, dirigindo-se à cozinha. Lá chegando, fala aos empregados, com doçura. Em passos firmes, vai até o pilão. Despe o xale, toma a mão do pilão, e começa a socar. Com força, decisão.

Biela deixa de freqüentar a mesa da sala de jantar, passando a comer na cozinha com os empregados. Desocupa o quarto da frente, que lhe fora destinado por Constança, mudando-se para um outro, de pequenas dimensões, situado nos fundos do quintal da casa. Começa a movimentar-se sozinha em andanças pela cidade, visitando as casas – à procura não das donas, as senhoras, mas sim das empregadas. Entra pelos fundos, encaminhando-se direto para a área de serviço, para as cozinhas, ao encontro das Marias, das Milurdes, das Jovianas, que passaram a ser as suas amigas. Ajuda a todas elas, colaborando nas lidas de forno e fogão, nos trabalhos de limpeza. Conversa desinibida, sorridente, sem constrangimentos. Gradativamente, passa a assumir, na íntegra, algumas das tarefas domésticas em casas alheias. Prepara biscoitos, balas, quitutes. Começa a receber pequenas pagas pelos serviços prestados. Constança, sabendo, não gosta nada, nada mesmo, aquilo não ficava bem para a família. Reclama para o marido, que concorda: era mesmo uma vergonha.

Conrado chama Biela para um particular e pondera, a prima era rica, não carecia daquilo. Biela, decidida e bem à vontade, replica: não via mal nenhum no que fazia, além de que gostava de dinheiro. O primo insiste, pois, que se era esse o caso, bastava que ela, invés dele, tomasse conta do próprio dinheiro. Não houve conversa: Biela não concorda, dinheiro seu estava bem guardado na mão do primo,

pessoa de sua confiança. Sucinta e objetiva em seus argumentos, convence Conrado e pronto, assunto encerrado.

Com o tempo, prima Biela passa a guardar sob a cama, armazenadas em jarros de barro, as moedas ameadadas; por vezes, espalha algumas delas sobre a colcha, e brinca – como fazia com os seixos à beira do rio, quando criança.

Numa noite de frio, a caminho de casa, enrolada em xale preto e tossindo muito, Biela percebe estar sendo seguida: na calçada, atrás dela, um vira-lata perdido, sujo e faminto. Acaba adotando o cachorro, o que marca o início de uma grande amizade: os dois se tornam inseparáveis. Uma vez alimentado, banhado e tratado, o animal desconhecido recebe de Biela um nome: Vismundo. Nomeado, Vismundo passa a viver no quarto, na cama de sua, agora, dona – e com ela aprende truques, maneiras, brincadeiras. Assim foram vivendo, ele e Gabriela, Biela pros de casa, até o fim do filme. E o fim colheu prima Biela pouco depois do encontro com Vismundo. Uma doença grave, de pulmão, após ter tomado muita chuva. Médico chamado às pressas; Biela quase desfalecida, com sua camisola branca, é carregada pelo primo para o primeiro quarto que ocupara. O cachorro fica do lado de fora, a entrada proibida por Constança. A prima perdia-se, mergulhada em febre alta. Em seus instantes derradeiros, Vismundo, onde Vismundo?, ela se ergue da cama, buscando a saída da casa: na mão, um bolinho de milho para o amigo, que gania arranhando a porta, onde, onde Biela?

Na tela, Biela caindo ao chão, lentamente, a queda, Vismundo, o bolinho partido, Vismundo, Biela de novo, as derradeiras imagens, o monjolo batendo, a música da água. O Fundão.

Percursos e programas

Temos de reconstituir e balizar, mais ou menos esquematicamente, o percurso de Biela a fim de organizar os nexos dessa já também nossa história, na medida mesmo em que interagimos com ela e selecionamos apenas uma de suas isotopias: as relações entre identidade e alteridade.

Sob esse ponto de vista, discernimos três momentos ou programas na versão da narrativa apresentada, que se quer fiel, na medida do possível, ao filme. No primeiro, vemos uma Biela que, vinda de fora, do campo, fica perdida no novo mundo em que se imiscui – a casa dos primos, metonímia da cidade. Neste mundo, seu Outro é prima Constança, que lhe passa os parâmetros para ser como eles, os da casa, os da cidade, e está pronta para recebê-la com boa vontade; basta à prima querer, se comportar com convém, vestir-se adequadamente. Biela é levada a querer, seduzida pela beleza e apuro da prima, ademais pronta a admiti-la, a corrigir seus erros, ensiná-la e dar proteção. Mas tem muitas dificuldades, ainda sem atinar o porquê, para assimilar os valores que lhe são oferecidos. Procura satisfazer a expectativa de Constança, como se temesse decepcionar os da casa e acabar excluída, mas é difícil sua tarefa. Também não pode se livrar do Fundão, das querenças que traz dentro de si. Não lhe resta outra saída nesta cizânia senão adotar a estratégia de um *camaleão*⁸, ou seja, tentar parecer com seu outro, o *esnobe* (papel que cabe como luva a Constança), mas sufocando e, ao mesmo tempo, afirmando em si mesma os valores que trouxe junto à bagagem. A dramaticidade deste conflito atinge seu ápice no episódio da ruptura do noivado, que motiva Biela a renunciar às suas tentativas e esforços para se integrar ao mundo dos primos. Compreendeu, não sem antes ter amargado a humilhação, que não queria, não podia nem sequer sabia ser Constança. Definiu-se, assumiu ser ela mesma.

Inaugura então um segundo programa. Se antes se comportara como *camaleão*, agora mostra-se *urso*⁹. Com ela, não mais conversas dúbias; não mais fingimentos. Isola-se no quarto dos

8 Para explicar as diferentes trajetórias do que chama figuras sociais, Landowski (2002, pp. 37-39) parte de uma metáfora zoo-social na qual distingue, ao lado das do *esnobe* e do *dândi*, as figuras do *camaleão* e do *urso*, figuras que, articuladas, compõem os eixos dos contrários e dos subcontrários do quadro semiótico, respectivamente, tendo como referência uma figura central, caracterizada como a do *gentleman*, ou senhor "Todo Mundo".

9 Esta nova configuração explica-se bem a partir do que Landowski (2002, p. 50) denomina estratégias do *Um* e do *Outro*, nas quais se distinguem as "políticas" do *Um* (*assimilação, exclusão, admissão, segregação*) dos "estilos" do *Outro* (*esnobe, dândi, camaleão, urso*); práticas paralelas que podem ser expressas a partir da categoria geral da "junção".

fundos, não faz mais suas refeições com os familiares, passa a ser, antecipando uma decisão dos primos, um *segregado*, como o são os empregados da casa, com os quais se identifica e tem afinidades. O que não quer dizer, absolutamente, que seja uma *excluída*. Biela, embora pela negação, ainda se referencia na família. Assimilou uma ou outra coisa da prima da qual não pode mais se desvencilhar, como se livrara dos ricos vestidos. Nem se quisesse, por exemplo, poderia voltar ao Fundão. Está só, e se reconhece no seu agora. Anda sozinha pela cidade. Trabalha por gosto, apesar de não dispensar as pagas – gostava das moedas que recebia, brincava com elas, guardava-as. À vontade, de avental e mangas arregaçadas, ri e conversa descontraída com as amigas, suas iguais: cozinheiras, doceiras, arrumadeiras. E pôde sustentar sua posição com facilidade e desenvoltura ao ser questionada pelo primo que, instigado pela mulher, queria colocar fim à sua loucura de andar fazendo serviços domésticos em casas alheias, e, além do mais, receber dinheiro por isso, sendo ela tão rica... Agora, talvez, pudesse dizer com convicção o que disse certa vez ao ser apresentada pela prima, num encontro casual, ao padre da cidade: “*Eu me chamo Gabriela da Conceição Fernandes, Biela pros da casa*”. Sua casa, porém, já agora era outra e era sua.

Mas há uma falta a ser preenchida que Biela não se havia dado conta: não basta ser ela mesma, é preciso, na condição humana, *ser junto*. Quem lhe revela isso, paradoxalmente, é Vismundo, um cachorro vira-lata, tão só e tão carente de reconhecimento, de amor, quanto ela. Neste terceiro programa, Biela é para o outro, que lhe devolve o ser, a completude, além do solipsismo em que mergulhara. Por Vismundo ela vive e poderia morrer, e morre conciliada consigo mesma. Conseguiu o que talvez poucos na vida conseguem – firmar o seu desejo. Este o seu segredo?

Ao longo da narrativa filmica, o percurso da protagonista (situada como *Outro*) é pontuado pela composição do figurino. A indumentária de Biela, enfaticamente tematizada, compõe as figuras assumidas em suas diferentes trajetórias (a do *camaleão* quando se identifica com Constança; a do *urso*, quando se afasta dela), produzindo efeitos de sentido que definem posturas que lhe são

próprias (em relação ao *Um*, representado por Constança), além de marcar o lugar por ela ocupado em cada um de seus “estilos”.

Assumindo a trajetória do *esnobe*, Constança, dona de rico e variado guarda-roupa, parece ter saído de um baú de belezuras. Tecidos sedosos misturados a outros, de textura mais pesada, em cores combinadas, tons claros penetrando matizes mais escuros. Padrões lisos, florais, estamparias miúdas; xadrez, *petit-pois*. Variedade animada, matéria-prima para confecções esmeradas, algumas até bem originais, peculiares; outras, provavelmente, copiadas de modelos franceses, ou neles inspiradas. Vestidos arditos, que por meio de cuidadosa e acertada articulação de pregas, cortes e recortes – acentuando uma curva ali, provocando um trejeito acolá – criam formas arredondadas, de uma feminilidade tendendo para o exuberante. Saias cintadas, sobrepostas ou não, abrindo-se em pregas amplas, bem talhadas, cuidadosas em sua tarefa de cobrir/revelar ancas, nesgas de anáguas insistentes, sapatinhos mimosos. Blusas e paletozinhos debruados, mangas trabalhadas, por vezes bicolores, bufantes ou sobrepostas, pequenos botões recobertos de pano. *Toilettes* primorosas: delicadezas urdidas nos bordados, nos apliques caprichados, nas golas rendadas. Arremates preciosos, precisos. Por cima, sobre os ombros, xales variados: uns rendados, outros em crochê, tramas bem abertas, pontos mais fechados, franjas, triângulos, movimentos. Isso para não falar nos broches, nos brincos, leques, bolsas, sombrinhas de sinhá. Nenhum despojamento, é certo, mas também nenhuma indiscrição, nenhum exagero leviano. Tudo sempre com a devida distinção, tudo sempre no ponto certo, exato, uma roupa para cada ocasião: batas singelas para os interiores domésticos, trajes requintados e completos para a rua, um entremeio desses dois para receber visitas. Capricho, decoro, alinhamento. Elevando ao máximo sua postura *esnobe*, Constança identifica-se e pode ser vista como *Um*, o parâmetro, um modelo a ser seguido.

Biela, que quando chega à cidade dispõe de um guarda-roupa que cabe numa trouxa, parece ter saído do armário das vassouras. Figura quase andrógena, atenuada por alguma delicadeza de traços no rosto, emoldurado por cabelos apanhados em arranjos sem arte.

Vestidos simples e escorridos, definindo uma compleição magra e angulosa; caimentos retos, sem recursos artificiosos: busto não delineado, quadris escondidos por cortes retos ou por modelagens frouxas. Trajes de tecidos simples, algodões e chitas. Panos carentes de estamparias, padronagens ou combinações elaboradas. Cores apagadas ou escuras: ocre, azul escuro, tons de cinzas e marrons. Nada de laços, fitas, rendas ou babados. Nenhum adereço, nada que não tenha utilidade prática: saias amplas para movimentos largos, pregas simples. Dois xales apenas: um deles, peça antiga, de crochê, confeccionada em linha amarelo-mostarda, ponto complicado, visivelmente trabalhoso. herdado da mãe. O outro, também em crochê, preto, ponto simples e trama aberta.

A postura corporal das duas, Biela e Constança, determinada pelo figurino escolhido, é radicalmente oposta: enquanto uma, seja por onde for que estiver circulando, mantém os ombros aprumados, o rosto altivo, os gestos precisos e o andar desenvolto, a outra deixa os ombros parcialmente encurvados, apresentando o rosto quase sempre baixo, o andar desengonçado, por vezes vacilante. Os gestos de Biela – salvo quando se encontra em ambientes como o próprio quarto, a cozinha e o quintal dos fundos – são desajeitados, tímidos e hesitantes.

Na mesma medida em que os tecidos sofisticados que compõem o figurino de Constança conseguem emprestar-lhe uma certa naturalidade elegante ao porte, a simplicidade dos tecidos de fibras naturais – como o algodão e a chita – presentes nas roupas de Biela imprime-lhe um ar de desalento, de pobreza desleixada¹⁰. As vestes de Constança, bem talhadas, cingidas rentes ao corpo, favorecem posturas corporais da ordem da verticalidade e da firmeza – próprias aos que, ocupando posições centrais, desempenham papéis alinhados com o poder, com a segurança, com a certeza; as de Biela, frouxas e de corte pouco definido, favorecem posturas corporais desaprumadas e vacilantes, condizentes com a dúvida e a não

10 Evidentemente, não se pode ignorar que esta é uma questão polêmica, uma vez que a roupa só funciona em situação: ou seja, corpo e roupa atuam em estreita consonância. Aqui mesmo, Biela, na sua fase *urso*, ainda que trajando as mesmas roupas, apresenta aspecto distinto.

assertividade características daqueles que, ainda que por escolha própria, não ocupam posições centrais.

A *esnobe* Constança tende a manter-se sempre a mesma: em qualquer estado de espírito, esteja onde estiver, durante todo o desenrolar do filme sua figura é ativa e elegante no porte – ainda que seja uma altivez tranqüila, sem arrogância ou excessos. Já a *camaleoa* Biela é mutante, vai sendo tecida, destecida, re-tecida: sua imagem se forma e se transforma na primeira metade da narrativa fílmica.

Biela *camaleão*

Seduzida pelo fazer persuasivo da prima, Biela tenta mudar e começa pela substituição dos trajes. Embora faça isso com relutância, o que se evidencia em expressões faciais contrafeitas ao provar os vestidos, na rigidez em que caminha quando enverga os novos trajes, repletos de adereços, bem elaborados e confeccionados em panos caros, de boa qualidade: membros rígidos, esticados, pernas e braços abertos além do que seria necessário; passos duros, como se fora um autômato, uma boneca de pau animada, porém parcamente provida de movimentos articulatórios. Muito distintas daquelas a que estava acostumada, as roupas agora são acinturadas, apresentando camadas e superposições; misturam cores e tecidos, laços e babados, tudo isso articulado em composições elaboradas que parecem amarrá-la, tolhendo a expansão corporal, impedido-lhe a espontaneidade do caminhar e dos gestos. A transformação operada no quarto de costura resulta numa espécie de reificação: Biela, portando vestes que não lhe permitem ser nem fazer, parece um objeto. Que não agrada aos outros nem a si própria.

A vez do *urso*

O xale de novo, a trouxa outra vez. A sombrinha vermelha. Sem se importar com a opinião alheia, com o seu modo de se dar a ver, Biela recupera as vestes originais com que chegara à cidade.

Passa a olhar de frente, não mais de soslaio. Os gestos adquirem firmeza e vigor, anda com mais desenvoltura. Ainda assim, cumpre ressaltar, são gestos e passos que a personagem desenvolve atuando nos espaços periféricos pelos quais optou: o quarto isolado, localizado na parte dos fundos do terreno na casa dos primos, as áreas de serviço. Dentre os dois xales que desfila no filme um, recorrente e de elaborada tessitura, chama a atenção: pertencera à mãe perdida na infância – também perdida – e aparece deslocado para os ombros de Biela; resquício metonímico, herança da mãe, tramas que remetem à Fazenda do Fundão. Retoma todos os seus vestidos escorridos, desprovidos de pregas artificiosas, de recortes insinuantes; as saias amplas e confortáveis, as blusas simples: nada de amarrações elaboradas, de botõezinhos minúsculos enlaçados por alcinhas de pano; nos pés, outra vez as velhas botinas. Cabelos apanhados em tranças singelas, despreziosas. Significado especial pode ser atribuído à recuperação do xale da mãe – o mesmo usado na ocasião em que, ao ser apresentada ao padre da cidade, anunciara-lhe protocolarmente seu nome completo, prenúncio do auto-batismo que só agora, ao final de seu percurso, poderia verdadeiramente enunciar: “*Eu me chamo Gabriela da Conceição Fernandes*”.

Bibliografia

- DOURADO, A. 1996. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Record.
- _____. 1976. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Record.
- FLOCH, J-M. 1985. *Petites mythologies de l’oeil et de l’esprit*. Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamins.
- FREUD, S. 1976. “O estranho”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição Standard Brasileira. Volume XXVI. Rio de Janeiro: Imago.
- GREIMAS, A. J. 2002. *Da imperfeição* (Trad. Ana Cláudia de Oliveira). São Paulo: Hacker.
- HOUAISS, A. e VILLAR, M. de S. 2001. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.

- KAUFMANN, P. (ed.) 1996. *Dicionário enciclopédico de psicanálise - o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LACAN, J. 1999. *As formações do inconsciente*. In: *O seminário, Livro 5*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. 1998. "Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise". In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. 1998. "A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud". In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. 1986. *Os escritos técnicos de Freud*. In: *O seminário, Livro 1*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- LANDOWSKI, E. 1997. "Gosto se discute" in LANDOWSKI, E. e FIORIN, J. L. *O gosto da gente, o gosto das coisas*. São Paulo: Educ.
- _____. 2002. *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva.
- OLIVEIRA, A. C. de. 2002. "Por uma semiótica da moda", in CASTILHO, K. e GALVÃO, D. *A moda do corpo, o corpo da moda*. São Paulo: Esfera.

Gostar da música: percurso de uma paixão

ANA CRISTINA FRICKE MATTE
Universidade de São Paulo/USP

Resumo

As relações passionais do ouvinte com a música aparecem em todos os dizeres sobre música, desde aqueles produzidos pelo público quanto aqueles produzidos pelos próprios artistas. Esses dizeres são capazes de revelar o estilo do gostar de música e definir os estilos musicais conforme esse gostar, ao invés de classificá-los conforme elementos de análise musical *strito sensu*. No caso da música popular, uma análise como essa possibilita explicar como elementos musicais tão semelhantes – mesmas escalas, mesma harmonia – são usados em diferentes estilos de canção produzindo efeitos de sentido completamente diferentes. Também explica como um mesmo assunto na letra da canção produz aceitabilidade em um estilo musical e rejeição em outro, mostrando a identidade entre o estilo do gostar de música e o próprio estilo do sujeito. O foco deste trabalho é a música como objeto de valor.

Palavras-chave

música, paixão, estilo, MPB

Abstract

The passionate relationship of the listener and the music appear in every telling about music, since those produced by the public until those produced by musicians. These speeches are capable of to reveal the style of liking music and to define the musical styles predicted from it, instead of classifying them based in elements from the musical analysis. For the popular music, such analysis can explain how musical elements so similar – same scales, same harmony – are used in different styles of songs producing completely different effects of sense. It can explain too how a common matter in the lyric of the song produce acceptability in one musical style and, in another one, produce rejection, showing the identity between the style of liking music and the style of the subject itself. The focus of this work is the music as a valued object.

Key words

music, passion, style, popular Brazilian music

O gosto por um determinado estilo de música é, aparentemente, uma operação simples: identificamo-nos com determinado estilo em função do entorno cultural e musical que nos acompanha durante a existência. No entanto, classe social (/poder/), presença/ausência de acesso à cultura elitizada (/saber/), faixa etária (/querer/) e até religião (/dever/) são alguns dos elementos que podem figurar na constituição desse gosto. Trata-se, portanto, de uma modalização bastante complexa e específica, que pode mudar durante o percurso do sujeito por motivos que parecem não ter nada a ver, diretamente, com a música, mas, sim, com os valores nela investidos.

No entanto, se alguém reclama do “barulho” que a vizinha chama de música, o que é que esse alguém está questionando? Se mudassem somente os valores investidos, caberia a incidência de tal questionamento sobre a condição de objeto? Ora, facilmente percebemos que há uma diferença explícita entre o que um e outro ator do nosso exemplo banal chama de música. Uma diferença no plano da expressão e também no plano do conteúdo, pois trata-se de um objeto bastante peculiar, tal como outras formas de arte, um objeto-linguagem. No caso desse sujeito hipotético, podemos afirmar num primeiro momento que não lhe interessa o que diz a “não-música” que a vizinha ouve, nem a especificidade daquela “não-música” que ela ouve naquele determinado momento, mas o *como* essa música fala, pois parece-lhe impossível alguém dizer algo com tal linguagem “primitiva” ou “grosseira” ou “caótica” ou seja lá o que for. No entanto, os dois “adoram” música. O que é música, afinal?

Expressão de emoções

Dizer que a música expressa emoções é outro lugar comum que tomaremos como ponto de partida.

No estudo da avareza, Greimas e Fontanille dão às emoções o claro sentido de expressão corpórea das paixões, representando um momento específico do percurso passional:

O efeito de ‘irrupção’ do somático na superfície do discurso, que caracteriza de modo geral a emoção, *decorre da reembreagem sobre o sujeito tensivo que postulamos para justificar a instalação do simulacro passional no discurso: convocando, na cadeia discursiva, as modulações do sentir e do dever, a reembreagem prepara a irrupção somática da emoção*; é exatamente nesse momento preciso do percurso passional que o sujeito-que-sente lembra que tem um corpo. (Greimas & Fontanille, 1993, p.154-155, sublinhado nosso)

Admitindo que a emoção expressa pela música é a lembrança do corpo do sujeito-que-sente no processo gerativo do efeito de paixão, estaremos admitindo que a música é vivenciada como um momento do percurso passional de cada ator-ouvinte.

Juntemos a isso o fato de que a música cristaliza um tempo, nos valores *intensos* pela organização em torno de motivos melódicos e rítmicos e nos valores *extensos* por propiciar a vivência repetida de um momento passional:

(...) valores “intensos” (definidos por funções contrai-das no contato imediato de elementos) e valores “extensos” (definidos por funções a distância e regulados pela extensão global da peça), conceitos hjelmslevianos transportados ao domínio estético por Claude Zilberberg. (Tatit, 1994, p.13)

Compor, por exemplo, é criar uma duração que mereça ser preservada e destacada do ciclo rotativo das comunicações

cotidianas. Pressupõe, portanto, uma parada do fluxo utilitário para dar origem a um novo movimento, cuja direção valoriza cada vez mais a própria duração ou, se preferirmos, o próprio espaço de duração da obra. (Tatit, 1994, p.260)

Assim, ouvimos música para reviver somaticamente estados passionais que não necessariamente correspondem ao momento do percurso do sujeito-que-sente, ou seja, o que a música propicia são simulacros somáticos de estados passionais que vivemos retrospectiva ou prospectivamente. A noção de simulacro, para a semiótica, é indispensável para a compreensão de todo e qualquer relacionamento intra e inter sujeitos, incluindo-se aí os sujeitos da enunciação (as figuras do produtor e do receptor pressupostas pelo texto).

Mas, dirá a vizinha, o vizinho não entende a música que ela gosta porque não viveu tal estado nem o desejou. Engano da vizinha: o vizinho, exceto em algum caso patológico, viveu, vive ou deseja ainda viver os estados passionais dos quais a música fala. Portanto, como dissemos anteriormente, a identidade do vizinho com determinada música, bem como a identidade da vizinha, não dependem exclusivamente do conteúdo passional da determinada música.

Se vemos a música como um objeto descritivo investido por um valor específico, ou seja, um estado passional, ouvir música significa entrar em conjunção com esse valor. Mas a música ou “não-música” da vizinha pode até falar de um estado passional semelhante àquele das canções ouvidas e amadas pelo vizinho. Mudou o objeto descritivo e não mudou o valor investido? Nesse caso, é o objeto descritivo o que o vizinho rejeita ao dizer “isso não é música”? Ou é o valor do valor investido que a expressão musical modifica num nível profundo da produção do sentido?

É nessa direção que se encaminha o presente trabalho. A música, como expressão de emoções, traria à tona com sua materialidade elementos do percurso gerativo das paixões que são culturalmente determinados. Dessa forma, ela expressa, além da emoção, o valor da emoção em dado contexto cultural; se a emoção fosse o objeto-valor que a música como elemento do nível da expressão

semiotiza, a moralização da emoção seria a valência desse objeto valor e justamente o palco da polêmica.

Mas a música como expressão de emoções acarreta também outras significações. Dissemos que a emoção é a expressão *corpórea* das paixões (Greimas & Fontanille 1993, p.154-155). Nesse caso, a música pode ser vista como uma materialização que simula o corpo-que-sente. Sua materialidade sonora não pode ser vista nem tocada: não tem a cômoda possibilidade de distância que o visível propicia nem a possibilidade igualmente cômoda do toque voluntário, como diria Herman Parret¹. O prazer de ouvir é o prazer de ser tocado e visto por uma música que não é visível nem tateável.

Porém, o prazer e a dor de ouvir estão intimamente ligados: a mesma presença invisível e a mesma involuntariedade no toque que propiciam prazer se nos trazem algo desejado, propiciam dor se nos trazem algo indesejado². E tanto maior a dor quanto mais forte a corporalidade da emoção indesejada.

É importante aqui não confundir o prazer de ouvir com o prazer como conteúdo semiótico da canção: estamos agora falando da música como expressão e não como conteúdo; no caso do conteúdo, por exemplo, um dos motivos da música da vizinha ser indesejável para o vizinho poderia ser falar de prazer num amor platônico, o qual para o vizinho teria conotações de dor sublime, portanto excluindo a noção de prazer.

Além disso, devemos levar em consideração que a música é uma linguagem semi-simbólica, pois seus elementos não constituem signos, suas unidades do plano da expressão e do plano do conteúdo não são conformes, como na linguagem verbal, mas se podem levantar categorias no plano da expressão e categorias no plano do conteúdo que se inter-relacionam no processo semiótico; o estudo dessa correlação já está bastante avançado nos trabalhos de Luiz Tatit (1994 e 1996).

Em suma, a materialidade da música é importante por ser capaz de mudar a valência dos objetos-valor que ela oferece ao

1 Considerações baseadas em palestra proferida pelo professor Herman Parret em 30/10/1998 na FFLCH – USP, Departamento de Lingüística.

2 Idem.

enunciatório (o ouvinte pressuposto). E se, como acabamos de concluir, a música é a materialização de um simulacro de corpo-que-sente, o corpo é elemento central na constituição dessa valência, ou seja, na constituição do valor dos valores investidos nos objetos emotivos que cada música oferece: *Se o ouvinte chegar a depreender o gesto entoativo da fala no “fundo” da melodia produzida pela voz, terá uma compreensão muito maior daquilo que sente quando ouve um canto.* (Tatit 1997, p.102, grifo nosso).

É importante reter, dessa rápida abordagem da música como expressão de emoções, principalmente dois pontos:

- a música é expressão de estados passionais;
- a expressão desses estados se faz através da simulação de um corpo-que-sente.

Em suma, a música é um simulacro de emoção.

Objeto de circulação

O estudo da música como objeto passional num sistema de produção de valores foi discutido por nós em Matte (1999), motivo pelo qual optamos por somente relatar no presente tópico os principais pontos da argumentação proposta. Um dos elementos de “discórdia” em relação aos tipos de música que circulam em nossa sociedade diz respeito à natureza do sistema de circulação no qual a música se insere. Fazer música para vender é uma postura abominada em alguns meios, mesmo se a sobrevivência dessa música depende de sua venda. A música então ganha ares míticos de objeto que está acima de sua própria materialidade e isso, como veremos nos exemplos do tópico final, atinge a própria imagem do artista que a produz.

O objeto música é um objeto com as seguintes características:

- pode ser partilhado;
- não pode ser retido nem acumulado;
- não existe fora do tempo.

Por isso, o advento do disco mudou a história da música. Antes dele, a única forma de usufruir a música era sua execução ao vivo. Agora, a presença do intérprete é virtualizada, no disco, no rádio ou na TV. Antes, o objeto música só poderia ser vendido em pequena

escala, diretamente pago ao executante (no teatro, no bar, no restaurante, na rua). Agora, qualquer um pode vender música, e a música é ouvida anonimamente nos lugares mais curiosos – e menos identificados com esse tipo de audição – tais como um supermercado.

No sistema financeiro, vender muito é sinal de que o produto é bom, otimizando a relação custo e qualidade; porém, quando se trata de produtos culturais, nem todos concordam com isso. O tipo de música que está vendendo muito é visto como de menor qualidade pela parcela de público que não se identifica com ele. Nesse meio, a preposição “para” é pejorativa, pois qualifica a música com uma utilidade que vai contra a lei mítica do “estar acima de sua materialidade”. Música para dançar, música para enfeitar novela, música para brincar, música para namorar, música para esperar dentista,

Música para tocar no ambiente

Música para escovar os dentes

Música para tocar na parada

Música pra dar risada

(Arnaldo Antunes)

Seja lá qual for a sua utilização, no que concerne à visão do meio onde a música “útil” é desvalorizada, a música não pode ser “para” e, se é, não vale muita coisa, não merece muita atenção.

Pode-se assim dizer que o meio *mítico-musical* estaria sendo regido por um regime de exclusão, enquanto o meio *da música para vender* seria regido por um regime de participação:

O regime de exclusão tem por operador a triagem e, se o processo atinge seu termo, leva à confrontação contensiva do exclusivo e do excluído e, para as culturas e as semióticas que são dirigidas por esse regime, à confrontação do “puro” e do “impuro”. (Fontanille & Zilberberg, 2001, p.29)

No caso, trata-se da música *mítico-musical*. Frequentemente observamos, nos dizeres mais comuns da comunidade de ouvintes com ela identificados, a correlação subjacente entre a qualidade como

elemento intenso e a quantidade – de público – como elemento extenso, por exemplo. Quanto maior o público, menor a qualidade (fig. 1).

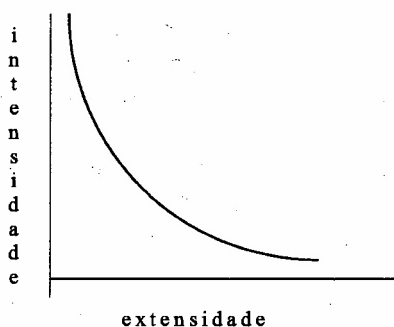


Figura 1: (Fontanille & Zilberberg 2001, p.26)

O regime de participação tem por operador a mistura e produz a confrontação distensiva do igual e do desigual: no caso da igualdade, as grandezas são intercambiáveis, enquanto no da desigualdade, as grandezas se opõem como “superior” e “inferior”.(Fontanille & Zilberberg, 2001, p.29)

Assim, a lógica da música *para vender* é exatamente oposta, tratando-se de um regime de participação: quanto maior o público, superior a música, maior a qualidade (fig. 2)

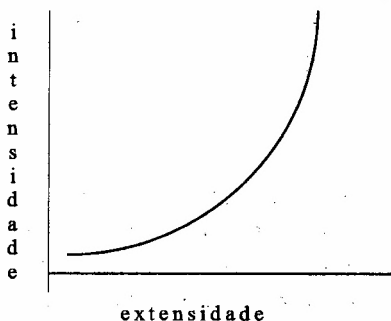


Figura 2 (Fontanille & Zilberberg 2001, p.26)

Assim, é possível afirmar que a música *para* se opõe à música *de* – do autor, do intérprete –, o processo de mistura motivando a lógica do grande público e das massas enquanto um processo de triagem justifica a lógica de uma “minoría inteligente”.

O que dizer então de uma música “para vender”? Ela perde toda a possibilidade de existência no mundo mítico-musical, já que este a exclui (lógica da triagem)? Resolver esse paradoxo é impossível e se o artista “do coração” de amantes daquela música mítica faz sucesso e ganha dinheiro, geralmente o fato é tomado apenas como uma decorrência natural; ele está desculpado, pois não fez a música “para vender”, ele fez música pela música e não tem culpa se tanta gente assim, de repente, resolveu querer ouvi-la. A pontinha de ironia não é inocente, mas não pressupõe qualquer valorização positiva ou negativa de tal ou qual música, fique claro.

No entanto, a música da maioria ganha espaço, financiamento, motivos, desculpas, ganha ares de cultura nacional – veja o caso da lambada – e, com isso, de certa forma ofende a música (as músicas) da minoría. Uma questão de poder, num mundo industrializado e capitalista no qual o que vale é a quantidade. Eis um dos momentos em que gostar de música ganha contornos passionais: no confronto entre maioria e minoría (e minorías e minorías), um espaço onde:

- o objeto não-consumível torna-se consumível, pois uma musicalidade ameaça extinguir a outra,
- o objeto não-acumulável torna-se acumulável, pois uma musicalidade ganha dimensões enormes em comparação com a outra,
- o objeto partilhável torna-se não-partilhável, pois uma musicalidade não é compreendida pela outra,
- o objeto que não pode ser retido é retido, pois a musicalidade minoritária permanece restrita a pequenos grupos e não mais circula.

Diante desse quadro, freqüentemente os músicos dizem que se trata de um problema de maior ou menor complexidade musical, que uma música complexa não pode ser compreendida por uma maioria inculta. Outra vez teremos aqueles que valorizam positivamente essa complexidade, enquanto outros a desvalorizam.

Dizer “inculto” já é uma forma de valorização. O que é que está em jogo? Um defende a escala maior e o outro uma escala mixolídia com quarta aumentada?

O objeto música é feito, sim, de escalas e ritmos, e harmonias, e a complexidade de seu uso remete a diferentes musicalidades, também. Mas *Por trás dos recursos técnicos tem que haver um gesto (...)* (Tatit 1996, p.14).

Paixão individual vs. paixão coletiva

A música como simulacro de emoções e a música como objeto num sistema de circulação de valores são abordagens que remetem a diferentes momentos do percurso gerativo das paixões. A primeira diz respeito ao momento da *sensibilização* e a segunda refere-se ao momento da *moralização*, conceitos aqui utilizados conforme propostos por Greimas e Fontanille no *Semiótica das Paixões* (1993, p.140-156) e que podem ser assim resumidos:

A *sensibilização* é a criação do simulacro passional do sujeito. A convocação de um estilo semiótico, ou seja, dispositivos modais dinamizados e selecionados pelo uso caracterizam uma disposição do sujeito para um determinado fazer patêmico. A patemização dessa disposição, momento intenso da sensibilização, é a transformação tímica do sujeito discursivo em sujeito que sente, sofre, reage, se emociona; é a emoção que assinala o cumprimento dessa junção tímica, ao mesmo tempo em que dá a palavra ao próprio corpo. Portanto, o que a emoção expressa é a faceta reflexiva da paixão, a auto-elaboração da competência do sujeito, em direção a uma imagem-fim. Em outras palavras, a sensibilização é individual, e só será culturalmente determinada quando sofrer o processo de moralização, pois uma mesma configuração modal e aspectual terá diferentes conotações em diferentes culturas.

Já a *moralização* é o acionamento de uma avaliação externa sobre o comportamento observável do sujeito sensibilizado. Entra em cena um observador social, coletivo, que avalia o conjunto modal e aspectual expresso pela emoção do sujeito individual classificando-o, conforme uma escala de medidas preestabelecida coletivamente,

como aceitável (“na medida”) ou como excessivo (ou insuficiente). Estamos trabalhando aqui a noção de insuficiente como “excesso de falta”, pois a oposição fundamental em termos de paixões é a dupla excesso/medida; tal leitura possibilita compreender que o insuficiente seja tão passional quanto o excessivo, somente sendo aceitável aquilo que se encontra “entre” essas duas posições, ou seja, uma justa medida.

A paixão é, além de reflexiva, intersubjetiva, pois só existe na medida de um confronto entre o percurso existencial do sujeito e os limiares e limites sócio-culturais. Sendo assim, a moralização é social.

Por ocasião da convocação em discurso, se a configuração se organiza exclusivamente do ponto de vista do sujeito apaixonado, apenas a sensibilização se manifesta; e se a configuração se organiza do ponto de vista de um observador social, a moralização surge, pressupondo e ao mesmo tempo mascarando a sensibilização. (Greimas & Fontanille, 1993, p.150)

Essas duas dimensões do percurso passional – a dimensão individual, ou sensibilização, e a dimensão social, ou moralização – auxiliam a compreensão da música tal como a estamos estudando. Numa dimensão individual, ela propicia ao sujeito-enunciatário viver retrospectiva ou prospectivamente um simulacro passional, pois ela é um simulacro de emoção e, como tal, a expressão simulada de uma disposição patemizada de um sujeito diante de um objeto. Numa dimensão social, ela é a avaliação da sensibilização do sujeito; apesar de simulada, o sujeito que adere ao dispositivo passional proposto pela música, ou seja, gosta dela, o faz porque concorda com a aspectualização proposta por ela para tal efeito patêmico.

Se num determinado meio social tal conjunto corresponde à graduação esperada para aquele determinado efeito (por exemplo, o amor platônico), a moralização será positiva e a paixão pela música não será posta em xeque. Caso contrário, como o vizinho ao avaliar a música da vizinha como excessiva, a moralização será negativa e questionará não o efeito passional em si, mas a maneira como ele é compreendido por tal simulacro emotivo.

Outra vez chegamos a esse ponto: não é o valor investido no objeto descritivo música que é questionado (um valor particularmente investido em determinado objeto), mas o valor desse valor, ou seja, sua valência, determinada pelo comportamento observável, que nesse caso é a expressão musical – um valor difuso, de fundo social, que de certa forma situa o objeto no âmbito da coletividade. Mas em sendo o comportamento observável a questão central da paixão por música, por que os elementos musicais são insuficientes para determinar os estilos?

Escalas musicais ou escalas aspectuais?

Assim como a linguagem verbal, a música possui também sua sintaxe e sua semântica. Compor, arranjar, escrever canções, criar uma interpretação são todos movimentos que necessariamente passam por organizações teórico-musicais mais ou menos explícitas, conforme o estilo ou tipo de música que se está fazendo. Assim como a sintaxe da língua, a sintaxe musical é descritiva, procura organizar as ocorrências de determinadas combinações já usadas e é arbitrária, geralmente, no que concerne a explicações do “por que funciona assim?”. Os elementos musicais, tais como são descritos pelos estudos de harmonia, composição, arranjo, rítmica, orquestração, regência, canto, tanto na área popular quanto na erudita, podem ser utilizados para efeitos muito dessemelhantes, conforme o contexto. E esse contexto sempre acaba sendo explicado de maneira vaga. Afinal, o objetivo desses estudos não é explicar, mas descrever, não é o conteúdo, mas a expressão. Por isso uma mesma escala maior ou o mesmo ritmo de valsa podem ser alegres, ritualísticos, infantis ou fúnebres, dependendo de como e em que situação forem utilizados.

Estaríamos remetendo o sentido da música ao contexto externo, ou ao mundo natural, ou a referentes sociais? Esta é a solução encontrada por aqueles que pensam na sintaxe e na semântica musicais como os únicos patamares de apreensão do sentido musical. Outros diriam que o sentido da música “escapa à razão” e desistem de explicar qualquer coisa.

A semiótica da canção é uma proposta específica para a análise do conteúdo da música. Não cabe aqui entrar em detalhes sobre seus mecanismos nem discuti-los em profundidade; é suficiente notar que essa teoria levanta elementos básicos para a compreensão da linha de discussão que adotamos. Em linhas gerais e demasiadamente sucintas, a semiótica da canção propõe o estudo da geração do sentido na canção como um redimensionamento do sentido do texto verbal na interface fala/canto por meio de uma aspectualização e de uma tensivização propostas por melodia e ritmo, como, numa breve e segura introdução ao assunto, nos ensina Tatit (1997:87-116).

A melodia é compreendida como repetição/inação, extenso/intenso, gradual/saltado; ritmo é regular/irregular, extenso/intenso, acelerado/desacelerado. Todas essas categorias de expressão encontram correspondência com categorias do conteúdo (euforia/disforia, conjunção/disjunção e categorias aspectuais diversas).

Um olhar mais atento e menos apressado do que este que podemos ter aqui vai nos levar a perceber que a música é uma linguagem que ressalta o caráter contínuo do sentido, seus componentes do nível profundo, enquanto a linguagem verbal ressalta o caráter descontínuo e o discreto.

Isso corrobora a imagem da música em duas dimensões, a individual, sensibilizante, lembrança do corpo num simulacro de emoção, e a social, moralizante, que coloca o sensível numa escala graduada e marcada por limites e limiares claros.

Podemos perceber nesse momento que o “ser da música” também existe em duas dimensões. Existe numa *dimensão técnica*, a da sintaxe e da semântica musicais, que permite afirmar que a música do vizinho e a música da vizinha são apenas manifestações diferentes de uma mesma linguagem; existe também numa *dimensão semiótica*, em que valores culturais relativos a paixões são investidos em cada objeto-música e valorizados diferentemente pelo contorno que o próprio objeto lhes confere.

Os estilos musicais são determinados em ambas as dimensões. Rock pauleira; samba-canção, lambada, xote, o estilo é definido pelo uso de determinadas escalas, harmonias, ritmos e andamentos, no que diz respeito à dimensão que denominei técnica, mas é

também e, simultaneamente, definido por densidades, intensidades, acelerações e descontinuidades que, em planos diferentes, evocam um grau de tensão correspondente a uma disposição patemizada e culturalmente determinada, no que diz respeito à dimensão semiótica.

Sendo assim, quem define os contornos do conteúdo passional da canção é essa dimensão semiótica, cujo conteúdo de sensibilização individual é expresso simuladamente por um corpo-que-sente. Dito de outra forma, são escalas aspectuais e não escalas musicais os fatores de engendramento de sentido na música, por mais que ela se sirva destas para evidenciar aquelas, e não poderia ser de outra maneira. Além disso, somente a inserção da música num sistema de circulação de valores que transformam suas características objetais é capaz de caracterizar o gostar de música como uma paixão, vestindo a sensibilização com o olhar quantitativo da moralização.

Objeto e anti-objeto: boa música, música boa

Simulacro de emoção, a música é também simulacro de corpo, corpo invisível, corpo intocável, mas corpo presente. O corpo também é evocado pela música de diferentes maneiras; conforme o estilo, ele é denso, forte, vasto, condensado, virtualizado, realizado, próximo, distante, erótico, platônico etc. A imagem do artista que defende cada estilo, ou seja, cada tipo de música, é uma imagem corporificada conforme esse simulacro de corpo que o estilo define. Para ser cantora não é necessariamente preciso cantar: basta corresponder à corporalidade do tipo de música que se apresenta; foi o caso de Carla Perez.. Mas uma cantora que defenda um tipo intimista e requintado de música precisa cantar, pois seu corpo deve esvanecer-se, desaparecer diante da música mítica e sobre-humana. A cantora que não canta só será menos cantora do que a que canta caso seja avaliada por um observador pertencente a um quadro sócio-cultural que privilegie o tipo mítico de música. É importante frisar que essa terminologia “mítico”, intimista etc., é apenas uma aproximação cujo único objetivo é facilitar a exemplificação, não fazendo qualquer alusão valorativa a um ou outro estilo musical. O observador *mítico*

moralizará o não-cantar como insuficientemente musical e excessivamente corporal.

No outro extremo, outro observador social diante da cantora “acorpórea” e vocalmente rebuscada vai moralizar seu cantar como insuficientemente significativo e excessivamente técnico, por exemplo. Dizer quem está correto depende de qual ponto de vista pretendemos defender; depende do quadro cultural ao qual cada um de nós pertence e por isso jamais haverá uma palavra final sobre o assunto.

Tomemos alguns poucos exemplos: dois trechos de entrevistas com músicas publicadas pelo Pasquim (*O som do Pasquim*, 1976) e um trecho de texto publicado no songbook de Edu Lobo, organizado por Almir Chediak (1994). Os trechos foram escolhidos com uma certa dose de arbitrariedade, pois havia em cada uma das entrevistas e reportagens dezenas de exemplos de diferentes aspectos da paixão pela música. As análises que seguem, atendo-se a esses recortes mínimos dos textos, visam a introduzir o sistema da paixão por música sem demorar-se em detalhes que, por mais ricos que sejam, desviam o olhar do analista para outras paragens; por isso a abordagem procura rastrear apenas os principais indícios do estudo recém apresentado.

Qualidade vs. presença – análise do trecho 1

trecho 1

Chico - *Dá inclusive pra compor. Dá pra tocar. Mas em gravação minha não ousou tocar violão. Nunca toquei violão em gravação minha. A não ser na primeira, “Pedro Pedreiro”. Toco mal, por deficiência motora. Faço nada direito com as mãos.*

Ziraldo - *Música você também nunca estudou?*

Chico - *Mais tarde tomei aula com a Dona Graça. Aprendi alguma coisa de teoria. Depois, com o contato com o violão, sei o que estou fazendo. Sei fazer cifra.* (Entrevista com Chico Buarque de Holanda no *Chopininho & Comidinhas*, dia 28 de novembro $\frac{3}{4}$ 1975; *O som do Pasquim*, 1976, p.14)

Nessa entrevista vemos um Chico Buarque que não sabe tocar, sabe pouquíssima teoria musical, mas sabe fazer músicas. Ao mostrar-se inepto para tocar violão e displicente em relação ao rigor que o estudo musical requer, Chico de maneira alguma se desvaloriza: ele cria uma oposição entre corpo e mente, na qual a música se insere valorizando, euforizando a mente.

O exercício mental da música, no entanto, é valorizado enquanto dom, não enquanto esforço. O esforço, mesmo que seja para estudar música, é “trabalho braçal”, é disforizado nesse contexto. O compositor faz claramente a distinção entre a dimensão técnica da música, à qual dá pouca importância, pois é apenas descritiva (*sei o que estou fazendo*), e a dimensão semiótica da música (*dá inclusive pra compor*).

O compositor é, então, hierarquicamente sobreposto ao intérprete: ele não toca em suas gravações, ele usa o violão para compor mas não sabe tocar. E não sabe tocar porque não faz *nada direito com as mãos*. A mão simboliza o corpo: não saber usar as mãos não desqualifica o compositor, porque no quadro cultural no qual ele se insere o corpo tem a difícil função de desaparecer por trás do simulacro de emoção, da lembrança de corpo-que-sente; nesse regime de triagem, do mundo mítico-musical, o corpo deve ser só lembrança: quanto menor a presença, maior a qualidade.

Podemos esboçar o estilo do sujeito relativo a esse tipo de gostar de música na correlação entre a profundidade extensa da presença física – em que incluímos a técnica interpretativa, o conhecimento musical e a teatralidade do cantor – e a profundidade intensa da qualidade musical, resultando numa correlação inversa que identifica Chico Buarque com o mínimo de presença e o máximo de qualidade (fig.3).

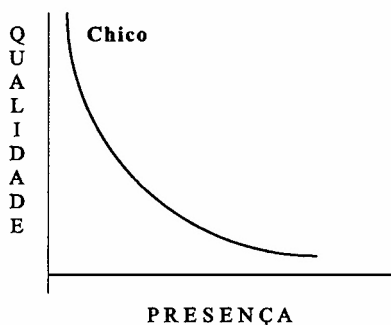


Figura 3

Eficiência vs. quantidade de público: análise do trecho 2

trecho. 2

Luiz Lobo - *Por falar em gênero, quem criou o seu gênero?*

Waldick - *Eu. Aliás, eu não, eu venho de uma transa muito grande, entende? Ninguém criou gênero nenhum.(...) Nós vivemos copiando as coisas; o Roberto Carlos também vem daquele estilo americano de rock e coisa e tal, agora ele está apelando, querendo ser um Waldick Soriano, cantando dor de cotovelo. Porque o que vende mesmo é dor de cotovelo. O cara que for cantar essas besteiras aí morre de fome, e o Roberto Carlos não é trouxa não, viu?(...) (Waldick Soriano: a vida é uma constância de conseqüências de vários gêneros, entende? - edição n.155, 20/6 a 26/6/72; O Som do Pasquim, 1976, p.36-37)*

Waldick - *Hoje é só ter o cabelinho comprido, usar uma calcinha apertada, não sei como, e tatatal. E já grava. Mas naquele tempo, era fogo, né?*

Jaguar - *O que você cantou pra impressionar o cara?*

Waldick - *Eu cantei: "Hoje que a noite está calma/ e que minha alma esperava por ti/ aparecesté afinal (...) (...) (Waldick Soriano: a vida é uma constância de conseqüências de vários gêneros, entende? - edição n.155, 20/6 a 26/6/72; O Som do Pasquim 1976, p.43)*

Waldick - *Para mim o público que tem gostado mais da boa música é o público do Norte e Nordeste do Brasil; inclusive o povo que mais pode comprar discos. Porque só compra long-play, não compra compacto, viu? Só tem gente pobre aqui no Sul, entende? Então sabe o que acontece; se eu vendo discos há muito tempo, então eu sou bom mesmo. (Waldick Soriano: a vida é uma constância de conseqüências de vários gêneros, entende? - edição n.155, 20/6 a 26/6/72; O Som do Pasquim, 1976, p.46)*

Dois aspectos são fundamentais na configuração do estilo semiótico-passional de Waldick Soriano: em primeiro lugar, uma valorização do corpo enquanto voz, oposto ao corpo enquanto imagem; em segundo lugar, a valorização positiva da eficiência contraposta à criatividade.

1) O primeiro aspecto acontece na dimensão individual, no plano da sensibilização passional. O cantor valoriza um saber cantar que não dispensa mas transcende o corpo, estende o corpo para um além-ser. Em termos de conteúdo passional, a dimensão individual, ou sensibilização, nesse trecho só fica clara numa leitura mais atenta: ao desprestigiar o *cabelinho comprido* e a *cálcinha apertada*, ele está euforizando uma imagem masculina marcada pelo excesso de força, de tamanho, de peso, de espaço. Essa imagem surge em toda sua plenitude em outros trechos da entrevista em que ele fala sobre mulher, não reproduzidos aqui. A voz masculina, segundo esse modelo, não deve misturar-se ao corpo: é na sua invisibilidade e involuntariedade tátil que ela atinge a mulher de maneira infável, deixando-a sem defesas (lembrando Herman Parret: o ouvido não tem defesas...).

Sendo assim, é preciso saber cantar (interpretar), ou seja, valoriza o lado pragmático, um saber-fazer que a música de Chico Buarque coloca num nível inferior. Não vem ao caso se os instrumentistas de Chico são bons ou fracos, ou se Waldick canta bem mesmo, o que importa para a configuração da paixão por música são os efeitos de sentido buscados pelos integrantes dos diferentes estilos que eles procuram representar aqui, nas suas falas. Chico também gosta da figura do malandro, mas não é o mesmo malandro que Waldick Soriano.

2) O segundo aspecto diz respeito à dimensão social, ao plano da moralização passional. Não importa o que fazemos, importa se o que fazemos vende ou não. Portanto, Waldick se insere no quadro social em que a preposição “para” é eufórica; música para vender é *boa música*. Note-se que ele não fala diretamente nem da dimensão técnica da música nem da dimensão semiótica. O saber que ele valoriza é completamente passionalizado (e pragmático, pois tem em vista o lucro), moralizado, ele faz a *boa música*, não *essas besteiras*.

Assim, o estilo semiótico do sujeito que gosta da música de Waldick Soriano, do ponto de vista do próprio músico, correlaciona a profundidade extensa do público – quanto mais vende, melhor – com a profundidade intensa da eficiência, que traduz a acepção proposta por Waldick para a palavra

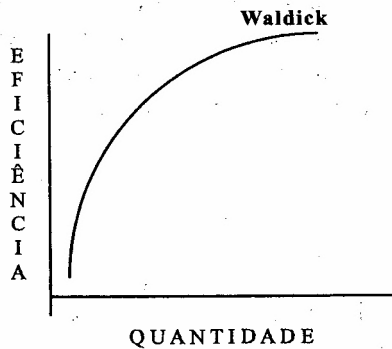


Figura 4

“melhor”, portanto correspondendo ao sentido de “boa música” nesse quadro de valores. Cabe notar que, como a quantidade – valor extenso – é muito valorizada, a curva ascendente deve necessariamente ser abaulada para cima, indicando que a eficiência – valor intenso – pode ser limitada, mas não o é a quantidade (fig. 4).

Outra curva: análise do trecho 3

trecho 3

Há uma curiosidade nisso: o sucesso não era propriamente dele, era de suas canções. Até onde me lembro, Edu nunca foi um compositor que cantasse para grandes públicos. Preferia ambientes menores, espetáculos em pequenas casas noturnas que esgotavam sua lotação semanas a fio. Na voz de outros intérpretes $\frac{3}{4}$ principalmente Elis Regina $\frac{3}{4}$ suas canções vendiam dezenas de milhares de cópias e eram apresentadas para públicos gigantescos. Na voz de seu autor tudo ficava restrito a ambientes menores. Porque também nesse aspecto ele não mudou nada ao longo dos tempos: continua detalhista ao extremo, continua de uma exigência sem fim, quando se trata de seu próprio trabalho. (Notas para um perfil - Eric Nepomuceno; Chediak, 1994, p.10)

No texto de Eric Nepomuceno sobre Edu Lobo novamente temos representadas as duas dimensões da paixão por música: a sensibilização e a moralização.

Na dimensão individual, do simulacro passional, o trecho escolhido é bastante completo: o artista e sua musicalidade são definidos em função de uma medida em que o corpo deve permanecer virtualizado; sua voz é pequena (restrita a ambientes menores), pois sua música é grande (*o sucesso não era propriamente dele, era de suas canções*).

O corpo fica tão diluído que o próprio ato de cantar passa a segundo plano, numa hierarquia poderosa que institui a canção (a composição) como o cimo, o cume, o ápice. O pequeno da voz (e das apresentações públicas) permite à canção mostrar-se como resultado de um trabalho detalhista e exigente.

Sutilmente, esse trecho remete a outro, do mesmo livro, em que as qualidades técnicas do compositor são valorizadas, tais como sua capacidade de ler partitura e seu gosto pela música erudita (boa música?). A dimensão técnica da música não aparece separada da dimensão semiótica; a expressão é valorizada porque a música não tem corpo, não tem voz, só tem forma. Trata-se, sem dúvida, de outro estilo semiótico da paixão pela música, de outra disposição patemizada a qual valoriza sobremaneira a emoção (ou o simulacro de emoção) que a torna observável.

Já na dimensão social, a justa medida está nessa negação do corpo, nessa negação do sujeito. Outros intérpretes (donos de vozes, dotados de corpo) podem até vender sua música para milhares de ouvintes, usar essa música mítica, divinizada pelo texto de Nepomuceno, para integrar-se ao sistema de circulação de valores em que a música é negociável; mas, segundo esse texto sua música não foi feita para ser vendida, ela mantém-se acima disso, o compositor mantém-se sutil, quase ausente. A imagem do autor permanece na justa medida em que a música é só som.

Seu anti-objeto, defendido por Waldick Soriano, apesar de não ser manifestado, fica no limiar do texto, na voz de Elis Regina e seu imenso público, uma cantora corporal que arrebatava multidões, mas que o faz com uma música inocente, pois não foi feita para

vender, e por isso é “desculpada”. O anti-objeto é, portanto, rejeitado discursivamente por meio de sua exclusão enunciativa, mas surge no horizonte cultural da moralização negativa de uma música-produto, música “para”.

O público de Edu Lobo e o público de Chico Buarque se interseccionam, podendo-se lembrar, inclusive, que os dois autores têm diversas canções em parceria. Mas foi possível perceber uma diferença entre o estilo do sujeito descrito por Chico para o Pasquim e do sujeito descrito por Nepomuceno ao falar de Edu. Ambos valorizam a mínima presença como máxima qualidade, o que nos garante uma correlação inversa entre a profundidade intensa da qualidade e a profundidade extensa da presença física. No entanto, segundo os textos analisados, a lógica da triagem em Chico Buarque é mais exclusiva que aquela de Edu Lobo, ou seja: basta afastar-se um pouco do mínimo de presença que a qualidade cai, enquanto em Edu Lobo

um limite próximo da máxima intensidade é mantido enquanto aumenta-se a presença, desde a visibilidade conferida à técnica musical até a permissão aos arroubos corporais e comerciais de seus intérpretes. Desta forma, não podemos opor o estilo de um ao estilo do outro, mas podemos apontar

diferenças, que vão ser representadas como no gráfico abaixo, como uma outra forma da correlação inversa entre a presença – extensa – e a qualidade – intensa – (fig. 5).

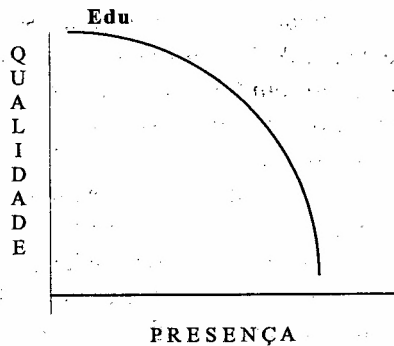


Figura 5

A música vale por sua semiose

A paixão por música, em suma, não é um estudo particular de caso, mas uma proposta de organização do fenômeno da paixão

pela música na nossa sociedade. A paixão, em cujo palco atores de uma mesma sociedade defendem quadros de valores culturais com diferentes moralizações dos dispositivos modais e aspectuais, é um efeito de sentido construído na linguagem. Levantamos para a análise da música na sociedade a dimensão técnica e a dimensão semiótica, bem como inserimos a música num quadro passional completo. A música, assim, configurou-se como simulacro de emoção, emoção tanto no sentido coloquial quanto no sentido semiótico (lembração do corpo-que-sente, manifestação da sensibilização passional). Essa abordagem possibilita analisar a moralização das diferentes sensibilizações expressas em diferentes estilos musicais. Esse trabalho aponta para a análise da tensividade da paixão, um elemento profundo cuja característica geral permitirá agrupar diferentes universos passionais e culturais, tais como a música.

Inicialmente falamos em identidade, depois falamos em “questão de poder”; tudo depende do lado que estamos defendendo. Não é possível falar em música na nossa sociedade sem tomar partido por tal ou qual estilo semiótico e, por mais que tenhamos tentado, é bastante provável que essas análises tenham acabado por privilegiar um ou outro estilo e, quem sabe, até mesmo, por excesso de precaução, aquele com o qual não nos identificamos.

Trocando em miúdos, o consumo de música seria caracterizado pela oposição não de idéias, mas de estilos. A boa música não seria uma única música, não diria respeito a um único estilo musical; a música será boa ou não, e até será música ou não, conforme seu estilo semiótico seja condizente ou não com o estilo semiótico privilegiado pelo grupo social com o qual se identifica o avalista.

Da mesma maneira, a boa música não pode ser pré-moldada: não há fórmulas musicais que produzam sempre boas músicas, pois não se trata de avaliar escalas de notas nem seqüências rítmicas, mas escalas de valores e ritmos pessoais e sociais. Assim, a música vale por sua semiose: por aquilo que significa, mas também, e principalmente, pela maneira como o diz.

Bibliografia

- CHEDIAK, A. 1994. *Songbook Edu Lobo*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
- COLEÇÃO EDIÇÕES DO PASQUIM. 1976. *O som do Pasquim*. Entrevistas com os astros da música popular brasileira, v. 6. Rio de Janeiro: CODECRI.
- FONTANILLE, J. & ZILBERBERG, C. 2001. *Tensão e significação*/ trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beívidas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP.
- GREIMAS, A. J. & FONTANILLE, J. 1993. *Semiótica das paixões - dos estados de coisas aos estados de alma*./trad. Maria José Rodrigues Coracini. Série *Temas* # 33. São Paulo: Ática.
- MATTE, A. C. F. 1999. "Música: objeto passional num sistema de circulação de valores" *In: Caderno de discussão do CPS*, eds. Ana C. M. A. de Oliveira, Luís E. Costa, Yvana F. de Brito. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociossemióticas. p. 77-83.
- TATIT, L. 1994. *Semiótica da canção - melodia e letra*. São Paulo: Escuta.
- _____. 1996. *O cancionista - composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP.
- _____. 1997. *Musicando a semiótica - ensaios*. São Paulo: Annablume.

Esta paisagem é surrealista

LYARA APOSTÓLICO
Universidade de São Paulo/ECA-USP

Resumo

O objetivo deste artigo é demonstrar, através de exemplos tomados de algumas metrópoles contemporâneas, que a organização e a leitura do espaço e das mensagens nestas cidades aproxima-se muito de diversos efeitos e rupturas expressivas buscados pelo surrealismo.

Palavras-chave

espaço, cidade, rupturas expressivas

Abstract

The objective of this article is to demonstrate, through examples taken from some contemporary metropolises, that the organization and the reading of the space and of the messages in these cities, approaches a lot to several effects and expressive ruptures desired by surrealism.

Key words

space, city, expressive ruptures

*"Se nunca atentou nisso, é porque vivemos,
de modo incorrigível, distraídos das coisas
mais importantes." Guimarães Rosa*

Não. Não vou falar de uma imagem de Man Ray nem de uma pintura de Dalí. A paisagem a que me refiro é esta! Esta que vemos da janela do carro ou quando caminhamos pelas ruas de uma metrópole, qualquer metrópole, ou pelo menos, todas as metrópoles ocidentais, com seus arranha-céus vitrificados e sua publicidade caótica.

Esta paisagem, que inocentemente nos circunda e tenta nos convencer de que tem suas raízes profundamente estabelecidas no mais fértil solo da razão, é mais surrealista do que qualquer trabalho que um artista surrealista poderia jamais imaginar.

Mas como chegamos a este paradoxo absurdo, no qual o resultado das mais modernas tecnologias de materiais e de construção, fruto de pesquisas exaustivas de cientistas de formação positivista, terminou por constituir uma paisagem onde o sonho e a imaginação encontram sua mais pavimentada rodovia?

Não há como descartar em Descartes a semente do sonho plantada — e quase sepultada — sob a palavra *pensar* porque, ao contrário do que se fez acreditar, “penso, logo existo” equivale a “imagino, logo existo” pois que *pensar* em Descartes sempre teve um sentido amplo:

uma coisa que pensa, diz, é uma coisa que duvida, entende; concebe, afirma, nega, deseja, imagina e sente; pois sentir, como ocorre nos sonhos, é uma forma de pensar. Posto que o pensamento é a essência da mente, a

mente tem que pensar sempre, inclusive durante o sono profundo. (Russell, 1947)

Que dizer também da intuição? Não é ela o elemento fundamental sem o qual não há liga na argamassa de qualquer ciência?

Todo mundo lembrar-se-á que a intuição lógica e pura, que a intuição pura, repito, boa para toda obra, dentro das casas particulares de ciências também particulares, carregava, de há muito, no seu ventre, um filho ilegítimo que nada mais era senão o da própria física e que esse filho, na época de Maxwell e de Faraday, pesava já, sensivelmente, com essa persuasão não equívoca e com essa força da gravidade pessoal que não deixava lugar a nenhuma dúvida quanto á paternidade Newtoniana da criança. (Dali, 1974)

A engenharia moderna é este filho, donde se conclui, facilmente, que a cidade, a grande metrópole contemporânea é a diletaneta da mais pura intuição.

A estrutura da cidade não é senão o próprio reflexo da estrutura do Homem. E como poderia ser diferente, já que criadores e criaturas estão inseparavelmente atados pelas regras da semelhança?

As cidades, à medida em que crescem e passam de pequenos vilarejos a grandes conglomerados de prédios e de gente, vão, aos poucos, tentando domar o caótico ímpeto inicial através de leis, regimentos, estatutos e códigos de trânsito.

O Homem faz o mesmo. O veloz cavalo alado da imaginação infantil vai, aos poucos, perdendo as penas de suas asas e termina, gordo e reumático, puxando a pesada carroça da vida cotidiana real e lógica.

Mas o Homem, como disse Breton, é um “sonhador definitivo” e a água empoçada da imaginação sempre se infiltra por frestas minúsculas e imperceptíveis até que começa a pingar aqui e ali.

E essas infiltrações estão por toda a cidade. Água pinga por todo lado!

O caos visual da cidade

A publicidade é, sem dúvida, o exato lugar onde a imaginação recebeu salvo-conduto no mundo contemporâneo. Podemos dizer, com Breton, que “aquela imaginação que não reconhecia limites, agora só se lhe permite funcionar de acordo com as leis de uma utilidade arbitrária”, e a publicidade é uma destas utilidades.

É bem verdade que, em muitas peças publicitárias de revista, outdoors ou televisão, podem-se reconhecer fortes traços das rupturas expressivas características do surrealismo; mas o observador desavisado deve atentar para as diferenças entre o pé e a pegada, pois o que esta tem de vestígio, aquele tem de peso material que pisa “no que a vida tem de mais precário, vale dizer, na vida real” (Breton, 2001).

Não me interessa aqui, portanto, analisar o conteúdo e a forma de certas mensagens publicitárias, por mais criativas e inusitadas que sejam. Ao contrário, o que me chama a atenção é um fenômeno involuntário e que não é passível de projeto, isto é, ocorre sem que os envolvidos consigam exercer sobre ele nenhum tipo de controle.

Trata-se, precisamente, do fenômeno que ocorre na imagem ao lado.

Aqui, a odisséia de nosso Ulises é concorrer ao governo do estado mexicano de Oaxaca e, em seu



banner publicitário, vemo-lo sorridente, tendo, ao seu lado esquerdo, uma também sorridente menina. A velha fórmula candidato + criança + sorriso = votos encontra, nesta peça gráfica, sua expressão mais óbvia e não seria digna de nota não fosse um terceiro sorriso, sinistro e desafiador, que se impõe à percepção do (e)leitor.

Os criadores do banner optaram por colocar a infância, passado de todos nós, ao lado esquerdo de Ulises e quis o fortuito acaso que, de seu lado direito, figurasse o futuro inexorável de todos nós. Lá está Ulises agora, no breve intervalo entre o nascimento e a morte expondo a todos nós a insignificância e efemeridade da condição humana. A mensagem agora não é mais sobre uma eleição casual e corriqueira e o outrora candidato perde sua cidadania mexicana para transformar-se no epíteto do Homem.

Ulises agora é Hamlet diante do crânio de Yorick, o bobo da corte que o divertia quando criança...

Alexandre morreu, Alexandre foi enterrado, Alexandre reverteu ao pó, o pó à terra, da terra se faz a argamassa. E porque com essa argamassa, na qual ele se transformou, não podem tapar um bairro de cerveja?

Não menos shakesperiano é o itinerário percorrido por Peñuela em sua arqueologia da palavra mesopotâmica "lugal": do cajado do pastor à sua representação gráfica, à representação do cajado na mão de um homem, este conjunto passando a representar homem grande, que, finalmente, significa o conceito de rei cuja escrita cuneiforme em nada lembra, nem cajado nem rei.

Do cajado ao signo de rei, de Alexandre à cerveja, de Ulises ao destino da humanidade. Que corrente é esta cujos elos invisíveis se atam, de maneira tão estreita, unindo duas coisas que, de outra forma, seriam antípodas? Como seguir este fio de Teseu que nos levará à saída do labirinto?

É Peñuela quem sugere:

formado pela percepção racional e rasteira a que estamos, infelizmente, acostumados.

Somente isto já bastaria para que o método crítico-paranóico fosse ensinado em todas as escolas primárias e secundárias... Mas olhemos a cidade!

O caos visual no qual apelos comerciais se mesclam à sinalização de trânsito, nomes de lojas e faixas de divulgação disto ou daquilo resultam em uma *paisagem-colagem* composta de textos, imagens e cores.

Esse agrupamento de coisas e assuntos os mais díspares possíveis é o mais rico ambiente para o surgimento dos acasos-objetivos. Ferdinand Alquié define assim o acaso-objetivo:

Trata-se sempre, de um encontro que, objetivamente, ocorre ao acaso e que, de fato, parece não ter sido um acaso, isto é, parece significar alguma coisa. (trecho de fragmento citado por Peñuela, 1986)

Essa colagem urbana, casual e coletiva sussurra, insistentemente, um discurso oculto. Discurso este de uma “irracionalidade concreta” e ancestral que entra, furtivamente, despistando os sentinelas da razão para alojar-se no canto mais recôndito da mente, onde espera, pacientemente, a hora de tornar-se sonho.

O método crítico-paranóico de Dali funciona como um “líquido revelador” que permite que este discurso não tenha que esperar até a hora do sono para revelar-se, mas que possa ser interpretado e assimilado no instante mesmo em que é percebido.

Mas em que, exatamente, consiste o método?

1. Fenômeno da analogia

Os surrealistas conheciam muito bem o poder desse mecanismo para a criação de suas obras. É Reverdy quem o batiza de fenômeno da analogia, que para ele funciona “aproximando sem comparação realidades remotas cujo motivo de relacionamento somente o espírito foi capaz de apreender”.

Devo ir, portanto, de vestígio em vestígio, juntar algo daquilo que outros recolheram em suas longas caminhadas pelo mar dos signos, associar traços de culturas diferentes e me preparar para os sobressaltos da surpresa. Em suma, tenho que navegar à deriva, enfrentar as fatalidades da aventura sem, contudo, perder a esperança de que essa aventura me arraste até os confins do acaso objetivo.

Muito familiar nos parece este fio misterioso que tece, com sua lógica própria, as imagens dos sonhos. Mas o que dizer dos exemplos acima, visto que não dormiam aqueles que os propuseram na hora em que os propunham?

Estamos falando, nesses casos, de um “delírio da associação interpretativa, comportando uma estrutura sistemática”, fenômeno este característico da paranóia. Mas este delírio não é loucura pura e simples, pois que está submetido a uma atividade crítica constituindo o que Dali denominou atividade crítico-paranóica.

Dali define assim a atividade crítico-paranóica:

método espontâneo de conhecimento irracional baseado na associação crítico-interpretativa dos fenômenos delirantes. (...) A atividade crítico-paranóica é uma força organizadora produtiva de acasos objetivos. (...) atitude ativa, sistemática, organizadora, cognoscitiva, desses mesmos fenômenos (irracionais), considerados como fenômenos associativos, parciais e significativos, no domínio autêntico de nossa experiência imediata e prática da vida. (Dali, 1974)

Da mesma forma que todos sonham, somos todos, em maior ou menor grau, paranóicos. Para aqueles que vivem nas metrópoles, é melhor sê-los em maior grau já que a gramática da cidade, como queremos demonstrar neste artigo, está organizada de tal forma que o conjunto de significados obtidos através da atividade crítico-paranóica é infinitamente maior e mais interessante do que aquele

Trata-se do raciocínio que vimos nos exemplos dados acima e seu funcionamento não é tão misterioso como Reverdy nos faz crer. Neles podemos perceber que, apesar de a idéia da qual se parte estar, sob todos os aspectos, distante da idéia a qual se chega, somos obrigados a admitir que entre as imagens intermediárias (estejam elas visíveis ou não) há uma conexão clara de parte-todo, causa e efeito e substituição (sinédoque, metonímia e metáfora), provocando, a cada passo, um pequeno deslocamento que, somados, são responsáveis pelo efeito insólito.

2. *Fluxo livre de idéias*

Apesar de Dalí opor o método crítico-paranóico ao fluxo livre de idéias, somos obrigados a reconhecer uma parte deste dentro da estrutura de seu método.

Este fluxo livre consiste em, em algum momento do processo de criação ou interpretação, suspender as faculdades críticas e de juízo, deixando fluir, livremente, a torrente do pensamento.

Durante algum tempo, o fluxo livre de idéias foi uma das principais, senão a principal técnica surrealista (e contra ela insurgiu-se Dalí). Dentre os frutos desta técnica estavam os textos de escrita automática e os poemas de fragmentos aleatórios apanhados ao acaso do jornal ou de qualquer outro lugar, como este trecho citado por Breton em seu manifesto:

*numa fazenda isolada
dia a dia
agrava-se
o agradável
uma estrada de carruagens
leva-o à fimbria do desconhecido
(Breton, 2001)*

Imaginemos, agora, quanta poesia desse tipo não há brotando da *paisagem-colagem* das cidades. De dentro de um automóvel



veloz uma frase lida pela metade junta-se a uma outra também pela metade formando sentenças que se encadeiam em parágrafos de um discurso insólito, estranho e belo. Como no exemplo a seguir:

*Você vai ficar chá gelado
evite a umidade da gestante
faça consórcio*

O espaço da cidade

O caos urbano manifesta-se também na forma de ocupação do espaço. Pontes, viadutos, postes, muros recortam a paisagem em pequenos fragmentos como num quebra-cabeças.

Estas molduras arquitetônicas variam o enquadramento conforme o deslocamento do sujeito neste espaço e, sob várias perspectivas, provocam amputações e sangramentos altamente

significativos. É Breton quem primeiro chama a atenção para a possibilidade poética destes esquadrejamentos:

Há um homem cortado em dois pela janela, mas não poderia haver ambigüidade, acompanhada como estava pela fraca representação visual de um homem andando, e seccionado a meia altura por uma janela perpendicular ao eixo de seu corpo. Fora de dúvida era a simples aprumação de um homem debruçado à janela... (trecho de fragmento por citado por Peñuela, 1986)

Tendo esta frase em mente, Peñuela afirma:

a imagem surrealista, enquanto combinatória de signos, não se resume à união de duas realidades remotas: ela pode ser também, em termos de representação, a disjunção ou separação da integridade física de uma pessoa ou de uma coisa. (Peñuela, 1986, p. 94-95)

Assim, a cidade é inteiramente surrealista também nesse aspecto, senão vejamos.



Um prédio-navalha decepa a zebra que de animal zôo-lógico vira mito-lógico.

Os materiais da cidade

Como vimos, a cidade está construída com materiais originados das mais modernas tecnologias. Concreto, vidro, plástico, aço substituem a tinta e a tela na criação desta grandiosa obra surrealista.

O vidro e a imagem espectral

O vidro não é, propriamente, um material moderno, pois já existe desde os primórdios da civilização. No entanto, nunca se usou tanto o vidro em construções quanto em nossa era.

O vidro comum, ao mesmo tempo em que deixa passar a luz e a imagem, também reflete parte desta luz e desta imagem. Na cidade brotam, por todos os lados, edifícios completamente revestidos com este material. Temos, então, um labirinto de espelhos – onde Narciso estaria definitivamente perdido – com prédios dispostos dos dois lados de ruas paralelas, criando uma perspectiva em abismo e visões terríficas, como esta narrada por Guimarães Rosa:

Descuidado, avistei...

Explico-lhe: dois espelhos – um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício – faziam o jogo. E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... era eu, mesmo! O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação? (Guimarães Rosa, 1991)

E, de fato, nessa linda narrativa intitulada “O espelho”, após essa revelação inicial, o narrador começa a procurar-se e descobrir-se e, para isto, emprega os mais diversos modos de olhar-se no espelho: “o rapidíssimo relance, os golpes de esgueirar, a longa obliquidade apurada, as contra-surpresas, a finta de pálpebras, a tocaia com a luz de-repente acesa, os ângulos variados incessantemente. (...)visão

parcialmente alheada (...): olhar não vendo. E, nas mudanças que descobre em seus reflexos e reflexões pergunta: “Você chegou a existir?”

Os reflexos da cidade – e todo o movimento surrealista – parecem perguntar-nos o mesmo. A esta vida mesquinha e rasa, “vida digna de cães”, podemos chamar existência?

As imagens deformadas pelos vidros-espelhos criam uma realidade alternativa que não segue as lógicas da Física nem da Geometria. Estas deformações provocam aquilo que Peñuela denomina ruptura por dupla ambigüidade, isto é, promove uma ruptura no nível da expressão e outra no nível do conteúdo, fazendo surgir novos significados comprometidos com desejos irracionais e insospitáveis. Assim, na imagem abaixo, mais de 50% do espaço está ocupado por uma outra cidade repleta de estruturas moles, tornando concreta a delirante previsão de Salvador Dali:

A ‘mecânica’, após um período de estupefaciente rigidez e de funcionalismo falho, errado, conheceria todo o pagajoso, ignominioso e sublime das secreções internas; aos rins flutuantes correspondem os motores flutuantes, os motores moles, porque ‘a época do mole’, a época dos ‘relógios moles’, dos ‘automóveis moles’, das ‘mesinhas-de-cabeceira moles’ (...) é a época que fora anunciada pelos ‘médiuns’ do Modern Style, criadores da célebre catedral mole que existe em Barcelona. As instalações de saliva central, percorrendo as curvas aerodinâmicas das eminentes casas moles, vaginais, curvas, ornamentais, imperialistas, recreativas, imaginativas, ansiosas, viciadas e surrealistas. Para trás a arquitetura de auto punição. Lugar ao aerodinamismo perverso, glandulário e de boa qualidade. (Dali, 1974, p. 62¹)

1 Em outro artigo de Dali, dedicado inteiramente ao assunto, intitulado “Da beleza terrificante e comestível da Arquitetura Modern Style, o autor faz alusão “ao caráter nutritivo, comestível dessas espécies de casas, que não são outra coisa que as primeiras casas comestíveis, cuja existência verifica essa ‘formação’ urgente e tão necessária para a imaginação amorosa: poder comer na mais pura realidade o objeto do desejo. (1974, p. 127)



Eventualmente, e muito eventualmente, vemos essa arquitetura mole se concretizar. Este é o caso, por exemplo, de toda a obra de Gaudí, e de alguns arquitetos contemporâneos. Outro tipo de

efeito muito apreciado pelos surrealistas é o da imagem-dupla – ou figuração dupla – que sugere múltiplas leituras a partir de uma única composição. Quem já não brincou, como faz Hamlet com Polônio, de inventar formas para as nuvens?

H - Vedes aquela nuvem quase em forma de camelo?

P - Pela santa missa, é mesmo como um camelo.

H - Acho-a igual a uma doninha.

P - Sim, tem o dorso de uma doninha.

H - Ou de uma baleia?

P - Muito semelhante ao de uma baleia.



A transparência reflexiva do vidro é responsável pelo surgimento deste tipo de imagem dupla como ocorre nesta composição de Don Eddy intitulada “Sapatos novos para H.”

Nesta imagem, o vidro, ao mesmo tempo em que reflete os edifícios e o movimento da rua com seus ônibus e pedestres, deixa transparecer também o interior da loja de sapatos criando uma nuvem colorida e sobreposta que, assim como faz Hamlet, pode servir às mais distintas leituras.

A diferença entre a imagem real da cidade com sua arquitetura opressiva e rígida e a imagem especular desta cidade é a mesma que existe entre o Fantasma e o Espectro. É Dali quem traça melhor estas diferenças:

Fantasma – Simulacro do volume. Estabilidade obesa. Imobilidade ou mobilidade suspeita. Contornos efetivos. Perímetro metafísico. Chispas comestíveis. Prostração exibicionista. Tatilismo narcisista. Silhueta fenomenal. Angústia arquetetônica.

Espectro – Decomposição, destruição do volume ilusório. Instabilidade extrachata, extramagra. Rapidez luminosa. Contornos viscerais. Perímetro físico. Chispas minerais ou metálicas. Ereção exibicionista. Silhueta química. Dissecção explosiva. Instantaneidade tesa, histórica de vidente. Fino terror biológico. (Dali: 74 pg 47)

Novos materiais e o efeito do clima

O plástico teve, a partir da primeira metade do século XX, um crescimento vertiginoso como jamais matéria-prima alguma experimentara e hoje tem servido às mais amplas aplicações na vida moderna. Interessa-me aqui, particularmente, aquelas aplicações em que o plástico adquire grande flexibilidade, servindo de suporte para imagens e mensagens. É o caso dos saquinhos de supermercado e das faixas publicitárias espalhadas por todos os lados.

A propriedade de amassar-se facilmente desperta uma atenção especial para estes objetos de uma inocência suspeita.

Na imagem abaixo, fica claro como um projeto gráfico criado para ser materializado em uma superfície plana, sofre alterações e rupturas, a partir do momento em que é veiculado em material flexível e exposto à ação do vento.



Os políticos desta faixa certamente prepararam-se horas para esta foto: roupas, maquiagem, ensaios de poses e sorrisos e, eventualmente, até cirurgia plástica. E tudo isto para, ao final, figurarem deformados ao estilo de caricaturas.

Sobre isso, é interessante conhecer a análise que faz Peñuela da bandeira nacional do Brasil, ao comparar como ela deve ser, segundo rígidos padrões geométricos e compositivos, propostos pelos órgãos governamentais, e como ela de fato é, ao se materializar em tecido e tremular ao vento. Ele então conclui:

Parece evidente, portanto, que o trabalho do desejo – ou do vento – desmascara os sentidos óbvios da mensagem naquilo que eles têm de mais inócua e, ao romper os arcabouços gráficos em que esses sentidos se acomodam, produz conteúdos em cujas formas se denuncia a participação irônica do inconsciente. (Peñuela: 1986, pg 68)

Conclusão

O mundo, para mim, já não é o mesmo! Uma vez li, não sei se de Dalí ou Breton, que uma vez surrealista, sempre surrealista.

Há coisas que, uma vez descobertas, alteram para sempre nossa forma de pensar, ver e sentir. Tão certo quanto o fato de que olhamos muito e vemos pouco é o fato de que o não visto é não sentido, o não sentido é não vivido e, destarte, quem não vê, não vive.

Muitos poderão refutar as idéias aqui apresentadas – da mesma forma que o faz a escola funcionalista ao propor uma distinção entre a “semiótica da significação” e a “semiótica da comunicação”, dando prioridade sempre a esta segunda – afirmando que os fenômenos apresentados não são intencionais e, assim sendo, não são válidos enquanto fenômeno significativo e poético. Quanto a isto, só me resta concordar com o que o Grupo μ diz a este respeito:

Se a sociedade nos oferece artefatos visuais cuja função é claramente a de significar (escultura, quadros

abstratos, fotos, planos) esta função existe igualmente no caso de objetos tais como pôr do sol, árvores, pedras, solos, água. É necessário, e suficiente, que estes objetos sejam introduzidos por alguém, inclusive furtivamente, num processo de semióse qualquer; o qual, de certo modo, torna-se artificial: A noção de intenção se vê, de repente, substituída pela de projeção: projeção do receptor sobre uma série de fatos físicos aos quais dá sentido. (esta é a teoria da leitura ativa, que sempre defendemos) (Groupe µ: 1933) (tradução de minha responsabilidade)

O surrealismo, movimento da primeira metade do século XX, nada mais fez do que trazer à tona outras lógicas de funcionamento do pensamento humano que já existiam antes do movimento e continuarão a existir para sempre propondo caminhos alternativos para superar os conceitos de que trata Edgar Morin:

idealizar (crer que a realidade pode reabsorver-se na idéia, que só o inteligível é real); racionalizar (querer encerrar a realidade na ordem e na coerência dum sistema, proibi-la de transbordar para fora do sistema, precisar justificar a existência do mundo conferindo-lhe um certificado de racionalidade); normalizar (isto é, eliminar o estranho, o irreduzível, o mistério) (trecho citado por Ana L. C. Moraes: 2001)

Como vimos, existem fortes traços de surrealismo em Hamlet, assim como em Don Quixote, Hieronimus Bosh, Archimboldo ou Guimarães Rosa, que afirma: *Antes o absurdo que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém boa dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade.*

O absurdo, o êxtase e a simulação da loucura abrem as portas dos sentidos deixando entrar percepções de extrema força poética que enriquecem, e muito, esta nossa brisa de existência.

Finjamo-nos de loucos, pois!

Bibliografia

- BRETON, A. 2001. *Manifestos do surrealismo*. Rio de Janeiro: NAU Editora.
- DALÍ, S. 1974. *Sim ou a paranóia*. Rio de Janeiro: Artenova.
- FRUTIGER, A. 1997. *Signos, símbolos, marcas, señales*. Barcelona: Ediciones G. Gili.
- GROUPE μ , 1993. *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.
- PEÑUELA C., E. 1986. *Surrealismo, rupturas expressivas*. São Paulo: Atual
- GUIMARÃES ROSA, J. 1991. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- RUSSELL, B. 1947. *História de la Filosofia Ocidental*. Buenos Aires: Ed. Espasa
- SHAKSPEARE, W. 1976. *Hamlet*. (Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos) São Paulo: Abril Cultural.

Aventuras de diagrama no país dos signos

RENIRA RAMPAZZO GAMBARATO
Pontifícia Universidade Católica/PUC-SP (doutoranda)

Resumo

Este artigo aborda as variabilidades do conceito de *diagrama* pelo viés da Teoria Geral dos Signos ou Semiótica, de Charles Sandres Peirce (1839-1914), e da Teoria Geral dos Sistemas, de Mario Bunge (1919-...). Etimologicamente, *diagrama* significa *através da linguagem*: *diagramma*, do grego, nasce da junção de *dia* (através de) e *gramma* (medida de linguagem). No senso comum, seu significado se restringe a um gráfico, o que absolutamente não corresponde à complexidade do termo. Por se tratar de uma representação visual, os diagramas trazem aos nossos olhos a possibilidade de observar as relações neles contidas, relações estas que não necessariamente estavam visíveis antes da construção do diagrama.

Palavras-chave

diagrama, sistema, semiótica

Abstract

This article approaches the variabilities of the diagram concept for the inclination of the Signs' General Theory or Semiotics from Charles Sandres Peirce (1839-1914) and the Systems' General Theory from Mario Bunge (1919 -...). Etymologically, diagram means *through the language*: *diagramma* (Greek), comes from the junction of *dia* (through) and *gramma* (language measure). In the common sense, it means just a graph, what absolutely doesn't correspond to the complexity of the term. For treating of a visual representation the diagrams bring to our eyes the possibility to observe the relations in them contained, relations that were not necessarily visible before the construction of the diagram.

Key words

diagram, system, semiotics

A convivência com diagramas é cotidiana. No entanto, comumente não nos atentamos (nem mesmo os *designers*) à sua real significação e desdobramentos. Etimologicamente, *diagrama* significa *através da linguagem: diáγραμμα*, do grego, nasce da junção de *dia* (através de) e *gramma* (medida de linguagem). No senso comum, seu significado se restringe a um gráfico, o que absolutamente não corresponde à complexidade do termo.

No intuito de investigar os meandros e variabilidades do conceito de diagrama, vamos nos valer, sobremaneira, da abordagem semiótica e sistêmica. A ênfase na Teoria Geral dos Signos ou Semiótica, de Charles Sanders Peirce (1839-1914), e na Teoria Geral de Sistemas, segundo Mario Bunge (1919-...), funda-se nas consonâncias que ambas compartilham:

Podemos defini-la [semiótica] como Ciência Geral dos Signos. Se é assim, cuidará também dos sistemas de signos, logo de todas as linguagens e, efetivadas as várias formas de semiose, tratará também de todos os sistemas de comunicação (Vieira, 2003, p.5).

Como vemos, semiótica, sistemas e linguagem se entrelaçam pelo fio condutor do signo, aquele que representa alguma coisa para uma mente, em uma certa medida. O signo é um primeiro que está em real relação de substituição com um segundo, seu objeto, por meio da geração de um terceiro, seu interpretante. Quando a mente opera essa substituição, dá-se origem ao interpretante. A essa ação contínua do signo, gerando interpretantes *ad infinitum*, denominamos semiose.

Peirce enfatiza a

noção de signo ou linguagem como mediação entre mente e matéria. A polaridade entre o mundo da mente e o da

matéria, o interior e o exterior, psíquico e físico, só pode ser superada no momento em que se introduz o único elemento mediador, o signo, através do qual esses dois mundos se interseccionam. (Santaella, 1992, p.104)

É nesse país dos signos que legitimamente encontramos os diagramas (através da linguagem).

Aventuras de diagrama no país dos ícones

A Semiótica peirceana, ou lógica das linguagens, nasce no interior da filosofia de Peirce, mais especificamente como uma das Ciências Normativas, na seqüência da Estética e Ética. Sua finalidade é a formação de pensamentos lógicos, signos em comunhão com a ética e a estética. Os signos se subdividem em tricotomias segundo suas características. Uma das mais importantes é aquela que classifica os signos conforme sua relação com seu objeto, podendo ser: ícone, índice, símbolo. O ícone é um signo de semelhança com o objeto, mas que não depende da sua existência para significar. Mantém uma analogia com o objeto por meio da apropriação de alguma qualidade essencial dele. Peirce, dando seqüência à sua estrutura triádica, subdividiu os ícones (ou hipoícones) em três tipos: imagens, diagramas e metáforas.

Hipoícones podem ser, simplificarmente, divididos conforme o modo de Primeiridade do qual partilhem. Aqueles que partilham simples qualidades, ou Primeira Primeiridade, são imagens; aqueles que representam as relações (...) das partes de uma coisa por relações análogas às suas próprias partes, são diagramas; aqueles que representam o caráter representativo de um representamen pela representação de um paralelismo com alguma outras coisa, são metáforas (CP 2.277).

O ícone é o único caminho para a expressão de novas idéias. E o diagrama, enquanto um tipo específico de ícone dedicado a trazer à tona esse potencial criativo, explora o inesperado no interior do código:

No País das Maravilhas, signos icônicos são, às vezes, auxiliares semióticos em meio à desorientação, mas outras vezes funcionam também como surpresa, revelando um potencial até então desconhecido de criatividade. Essa criatividade é explorada com ícones da categoria imagem e da categoria dos diagramas. (Nöth, 1995b, p.120)

Vejamos algumas definições de diagrama em Peirce:

Ícones são especialmente requisitados para o raciocínio. Um diagrama é, principalmente, um ícone, e um ícone de relações inteligíveis (CP 4.531).

Um diagrama deve ser tão icônico quanto possível; isto é, deve representar relações por meio de relações visíveis análogas a elas (CP 4.433).

Um diagrama geométrico ou arranjo de símbolos algébricos é construído de acordo com um preceito abstratamente dado, e entre as partes de cada diagrama ou arranjo certas relações são observadas para obter outras além daquelas que foram expressadas no preceito (CP 2.216).

Eu chamo o signo que representa alguma coisa meramente porque se assemelha a ela, um ícone. Ícones são completamente substituídos por seus objetos tão dificilmente quanto são distinguidos deles. Assim são os diagramas da geometria. Um diagrama, certamente, não obstante tenha uma significação geral, não é um ícone puro; mas no meio do nosso raciocínio nós esquecemos essa abstração em grande parte, e o diagrama é para nós a coisa. Contemplando uma pintura, existe um momento quando nós perdemos a consciência de que a pintura não é a coisa, a distinção do real e da cópia desaparece, e isso é para o momento um puro sonho – nenhuma existência particular, e ainda nenhuma geral. Nesse momento nós estamos contemplando um ícone (CP 3.362).

Assim, o diagrama é um ícone de relações entre suas partes constituintes, relações estas que não necessariamente estavam visíveis antes da construção do diagrama. Esta característica encerra o potencial abduutivo desse tipo particular de signo.

O geômetra desenha um diagrama que, se não é exatamente uma ficção é, no mínimo, uma criação e, pela observação desse diagrama, ele está apto a sintetizar e mostrar relações entre elementos que antes pareciam não ter relação necessária. A realidade nos compele a colocar algumas coisas numa relação muito próxima e outras menos, num sentido altamente complexo e de uma maneira ininteligível; mas isso é a genialidade da mente, que pega todos esses sinais de sentido, acrescenta imensamente a eles, os torna precisos e os mostra de uma forma inteligível nas intuições de espaço e tempo (CP 1.383).

O caráter icônico dos diagramas tem, justamente, a função de permitir a revelação de verdades inesperadas, mesmo que não sejam observadas semelhanças explícitas entre o diagrama e seu objeto.

Um diagrama nasce de associações, relaciona e integra idéias que já existiam previamente, mas que não eram percebidas, não estavam conectadas, desveladas. Permite visualizar as relações entre as idéias, representando-as em integração, de modo que explicita o que anteriormente não era percebido. Peirce resgata Kant para esclarecer que novas descobertas decorrem de um diagrama, ainda que não tenham sido previstas:

Kant está inteiramente correto ao dizer que (...) o matemático utiliza o que, em geometria, é chamada uma construção, ou um diagrama geral, ou um arranjo visual de caracteres ou linhas. Tal construção é formada de acordo com um preceito fornecido pela hipótese. Uma vez formada, a construção é submetida ao escrutínio da observação, e novas relações são descobertas entre as partes não apresentadas no preceito pelo qual ela foi formada (CP 3.560).

A partir daqui fica evidente:

- 1º.) o caráter tácito de todo diagrama;
- 2º.) o caráter abdutivo de todo diagrama;
- 3º.) o caráter dedutivo de todo diagrama.

Parte do nosso conhecimento não pode ser expresso por palavras. Conhecemos e reconhecemos signos muito além do que conseguimos verbalizar, afinal *nós podemos saber mais do que nós podemos dizer* (Polanyi, 1967, p.04). A estrutura básica do conhecimento tácito envolve sempre dois termos. Associamos um termo ao outro sem saber exatamente como, mas essa relação entre eles é lógica. Conhecemos o primeiro termo apenas pela correspondência ao segundo em função da nossa consciência.

Todo raciocínio necessário [dedução] é, sem exceção, diagramático. Isto é, nós construímos um ícone a partir do nosso preceito hipotético [abdução] das coisas e prosseguimos observando-o. Essa observação nos permite suspeitar que alguma coisa é verdadeira, que nós estamos ou não aptos a formular com precisão [conhecimento tácito] e nós prosseguimos questionando se isso é verdadeiro ou não (CP 5.162).

Por se tratar de uma representação visual, os diagramas trazem aos nossos olhos a possibilidade de observar as relações neles contidas. Disto decorre que o diagrama comporta tanto a abdução quanto a dedução. A filosofia peirceana dedica uma porção específica da sua Lógica ou Semiótica para os estudos desses tipos de raciocínio. A Lógica Crítica se vale dos estudos fornecidos pela Gramática Especulativa de Peirce para investigar as condições pelas quais os signos são conformados, as relações entre os vários tipos de raciocínio. Ressaltamos que a abdução é uma possibilidade lógica que pode, ou não, ser verdadeira. É o processo de formulação de hipóteses, de novas teorias, sem a estrita preocupação de confirmá-las. Esta confirmação somente será alcançada com a aplicação da etapa dedutiva do raciocínio científico. O argumento dedutivo é aquele necessário.

O caráter abduutivo concernente a esse tipo de representação diagramática é responsável pelo potencial de descoberta e de inovação disponíveis na criação de ícones de relações. No entanto, o potencial heurístico não é restrito apenas à abdução, na medida em que a *dedução extrai conseqüências necessárias da hipótese* (Ibri, 1994, p.130). A descoberta decifra, desvenda algo previamente existente. *Dedução (...) requer uma atuação criativa da mente sobre seus diagramas como modo de desvelamento do que de mundo já estava contido geneticamente na abdução* (Ibri, 1994, p.130-31). A dedução é reveladora da abdução.

(...) Dedução consiste em construir um ícone ou diagrama de relações cujas partes apresentarão uma completa analogia com aquelas partes do objeto de raciocínio, experimentando sobre essa imagem na imaginação e observando o resultado para descobrir relações não notadas e escondidas entre as partes (CP 3.363).

Ainda em Peirce, temos que um diagrama *pode constituir um sistema de representação perfeitamente consistente, fundado sobre uma simples e fácil idéia básica inteligível* (CP 4.418). No intuito de entendermos como os diagramas podem ser considerados sistemas, introduziremos os conceitos provenientes da Teoria Geral dos Sistemas, na seqüência.

Através dos sistemas e o que o diagrama encontrou lá

A Teoria Geral de Sistemas foi, inicialmente, desenvolvida por Ludwig von Bertalanffy (1901-1972), em 1950. No entanto, não abordaremos seu enfoque clássico de metodologia científica, optaremos pela ontologia científica (ou ciência geral da realidade) de Mario Bunge, que tem como foco as características estruturais dos sistemas.

Segundo Bunge, um sistema é um objeto complexo, cujos componentes estão mais inter-relacionados do que soltos (1979). A

realidade é sistêmica e o universo é o sistema gerador de todos os outros sistemas. A realidade não é composta por sistemas isolados, aqueles que não trocam energia nem matéria, mas por sistemas abertos em algum nível: trocam energia e matéria com o ambiente.

A definição formal de sistema desenvolvida por Bunge resalta exatamente esse aspecto de relação com o ambiente, pois relaciona as coisas entre si e elas com o seu ambiente. O sistema S é uma tripla ordenada onde:

$$S = \langle C, A, R \rangle$$

C = coisa

A = meio ambiente de C

R = conjunto de relações

$C \cap A = \emptyset$ (coisa e ambiente são diferentes)

Bunge ainda apresenta um esquema funcional para a representação de sistemas, qual seja:

$$S = \langle M, IP \rangle$$

S = sistema

M = substratum do qual é composto o sistema

IP = lista de propriedades que caracterizam o sistema

Um sistema pode ser representado por um substratum que se remeta à sua composição e uma lista de propriedades desse sistema. Considerando os sistemas abertos, essas propriedades costumam variar no tempo, ou melhor, essas propriedades possuem intensidades que variam no tempo¹:

$$IP = \{ p_i \}$$

IP = conjunto de propriedades

1 Notas de aula. Disciplina Ciências Cognitivas e da Informação; Prof. Dr. Jorge de Albuquerque Vieira; 08/04/2003.

$$IP(t) = \{ p; (t) \}$$

IP(t) = conjunto de propriedades em função do tempo

p = propriedades

t = tempo

Para melhor descrever e perceber os processos associados aos sistemas é preciso considerar os parâmetros sistêmicos. Tais parâmetros são características que ocorrem em todo sistema, independentemente de suas particularidades, e se subdividem em: básicos ou fundamentais (permanecem em qualquer tempo, independente dos processos evolutivos) e evolutivos (podem flutuar no tempo, ao longo da evolução). Os parâmetros básicos são: permanência (sobrevivência, tendência a permanecer), meio-ambiente (todos os sistemas são abertos para um ambiente) e autonomia (função memória, estocagem de informações). Os parâmetros evolutivos se organizam de acordo com a seguinte hierarquia: composição, conectividade, estrutura, integralidade, funcionalidade, organização e complexidade. Pela pertinência do momento vamos abordar os parâmetros *conectividade, integralidade e complexidade*, relacionando-os com o diagrama.

Conectividade

Parâmetro que exprime a capacidade que os elementos constitutivos do sistema possuem de desenvolver um conjunto de relações ou conexões. Conexão é uma relação intensa que afetará a história de, pelo menos, um dos seus elementos. Relação esta na qual existe ação entre os elementos envolvidos.

Dados os conjuntos A e B, temos o produto cartesiano $P = A \times B$ definido assim:

$$P = \{ \langle x, y \rangle / x \in A \ \& \ y \in B \}$$

P é construído pelos arranjos entre elementos de A e B, mas pode haver alguma regra, lei ou restrição que guie a seleção desses

pares ordenados. Assim sendo, a regra irá selecionar um subconjunto R (relação) que se dará por:

$$R = \{ \langle x, y \rangle \subset P \}$$

Outro forte traço da conectividade é a variação de intensidade das conexões no tempo. As conexões mantêm o sistema no tempo.

Dessa forma temos um aspecto da conectividade que responde por uma forma de estabilidade e permanência sistêmicas, que será chamada Coesão. A coesão está próxima, em semiótica, ao conceito de sintaxe, uma propriedade construída sobre o conjunto R de relações. A sintaxe é o conjunto de regras que subjaz às relações (Vieira, 2003, p. 24).

Ao considerarmos diagramas enquanto sistemas, ou seja, enquanto objetos complexos cujos componentes ou subsistemas estão conectados entre si e com o ambiente, temos que a conectividade é parâmetro essencial para a descrição dessas relações internalizadas nos diagramas. Afinal, se em Peirce diagramas são ícones de relações que deixam aparecer à nossa mente verdades não antes previstas, podemos considerar que diagramas são sistemas, que ao trocarem energia entre seus subsistemas (elementos visuais constituintes) e com o ambiente (mente interpretante), nesta interface, geram a descoberta e a inovação tão particular desse tipo de signo.

Admitamos assim que a realidade é formada por sistemas abertos, tal que a conectividade entre seus subsistemas, com o conseqüente transporte de informação, gera a condição em que cada subsistema é mediado ou vem a mediar outros, comportando-se como signo, de acordo com a proposta de Peirce. Dessa forma, temos a possibilidade de conciliar a visão sistêmica com a semiótica peirceana, o que nos parece uma dilatação ontológica fértil para o estudo da complexidade (Vieira, 2003, p.13).

Integralidade

É a estratégia que um sistema usa de se subdividir em subsistemas pela emergência de novas propriedades partilhadas. O grau de integração depende das conexões entre os componentes do sistema com relação às ações de desintegração do ambiente (Bunge, 1979).

A integralidade, por exprimir a configuração por meio de subsistemas, interessa-nos particularmente por estar ligada à questão da forma. A forma surge da coesão dos subsistemas. A heterogeneidade (diferença) dos subsistemas é que delimita a forma. A integralidade refere-se à maneira pela qual os subsistemas estão conectados. Diagramas têm na sua forma ou configuração seu principal atributo. A integralidade dos seus subsistemas, ou sua forma, comunica o conteúdo (informação) a ser interpretado.

Complexidade

A complexidade pode se manifestar de variadas maneiras em meio aos parâmetros sistêmicos. É, por vezes, considerada um parâmetro livre e difícil de ser definido, mas está sempre presente. *A complexidade pode ser o entrópico, o caótico, mas também o organizado, o organizado com qualidade, o estético, o axiológico...* (Vieira, 2003, p.26)

Vamos abordar a complexidade por meio dos outros parâmetros aqui estudados: conectividade e integralidade. A conectividade, enquanto fonte de relações, pode apresentar complexidade no número e na diversidade destas relações. A integralidade advém da emergência de subsistemas, denotando aumento da complexidade sistêmica, tanto no número de subsistemas quanto na emergência de propriedades partilhadas.

Pela conectividade e integralidade, temos que a complexidade de um sistema está calcada na diferença, na heterogeneidade de seus elementos constituintes entre si e na relação com o ambiente. Estas diferenças, informação, explicitadas nos diagramas agem

sobre nós. É a mediação sígnica enriquecida pela diversidade, complexidade.

Vieira coloca-nos o problema das definições da complexidade existente realmente nas coisas e da complexidade semiótica, aquela das nossas representações das coisas. No entanto, lembra-nos que toda definição depende de uma elaboração lingüística e que é bastante possível que a complexidade dos sistemas seja melhor percebida fora de nossas elaborações verbais. Assim, considera o conhecimento tácito como forma legítima de percepção da complexidade, ou das complexidades.

A fonte do conhecimento tácito seria a estratégia, altamente sofisticada, de mapear diversidade em nossos cérebros e mentes; ou seja, o tácito seria um código notavelmente complexo que reflete níveis notavelmente complexos de uma realidade. Nesse sentido, se chegamos a construir planos mentais complexos contendo dimensões axiológicas várias, além de sentimentos e emoções, é porque essas representações representam algo do mundo objetivo, o que é concordante com a semiótica de Peirce e também com sua metafísica ou ontologia (Vieira, 2003, p.28).

Neste momento, retomamos o início de nossa abordagem dos diagramas, que considerava seu caráter tácito na medida em que as representações diagramáticas informam e nos deixam perceber muito mais do que poderíamos somente pela elaboração lingüística. O diagrama encontra, tanto na Semiótica quanto na Teoria Geral dos Sistemas, o país adequado para se estabelecer, pois, afinal, tudo não passa de signos.

Bibliografia

- BUNGE, M. 1979. *Treatise on basic philosophy*. v. IV: Ontology – a world of systems. Amsterdam: Reidel.
- BÜRDEK, B. E. 1999. *Diseño – historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Tradução F. V. López-Manzanares. Barcelona: Gustavo Gili.
- CARROLL, L. 1980. *Aventuras de Alice no país das maravilhas, através do espelho e o que Alice encontrou lá*. Tradução Sebastião U. Leite. São Paulo: Summus.
- EMMER, M. (org.) 1993. *The visual mind: art and mathematics*. Cambridge: MIT Press.
- FERRARA, L. D. 1993a. *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática.
- _____. 1993b. *Olhar periférico*. São Paulo: Edusp.
- HARTSHORNE, C.; WEISS, P. E BURKS, A. (eds.) 1931-35 e 1958. *Collected papers of Charles Sanders Peirce – 8 vols*. Cambridge: Harvard University Press. (Forma usual de referência: CP + n°. do volume + n°. do parágrafo).
- IBRI, I. A. 1992. *Kósmos noetós*. São Paulo: Perspectiva e Holón.
- _____. 1994. *Kósmos poietikós – criação e descoberta na filosofia de Charles S. Peirce*. Tese de doutorado. São Paulo: USP.
- NÖTH, W. 1995a. *Handbook of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- _____. 1995b. *Panorama da semiótica – de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume.
- PEIRCE, C. S. 1974. *Os pensadores*. Tradução A. M. D'Oliveira e S. Pomerangblum. São Paulo: Abril Cultural.
- _____. 1999. *Semiótica*. Tradução J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva.
- POLANYI, M. 1967. *The tacit dimension*. New York: Doubleday.
- SANTAELLA, L. 1992. *A assinatura das coisas*. Rio de Janeiro: Imago.
- VIEIRA, J. A. 2003. “Semiótica e complexidade”. In: *I Jornada de estudos em semiótica e complexidade: sistemas e cognição – PUC São Paulo*.

Códigos de linguagem no discurso sobre o cinema

ROSEMARI FAGAS VIÉGAS E PAULO SÉRGIO MARCHELLI
Universidade de São Marcos

Resumo

Este trabalho consiste em um estudo sobre os códigos da linguagem cinematográfica a partir de seus significados estético, psicológico e sociológico. Adotam-se como pontos de vista teóricos a divisão tricotômica dos signos proposta por Charles S. Peirce, a revisão crítica da Teoria da Imagem, a descrição de Walter Benjamin sobre a natureza política inerente aos processos técnicos de produção fílmica e a hipótese de que as respostas às questões apontadas pela análise do cinema, realizada por Christian Metz, dependem da solução de problemas lógicos da construção de classes de significação dentro da semiótica. O método utilizado é tanto o bibliográfico quanto aquele baseado em análise de filmografia selecionada. O trabalho procura explicitar a nova classe de signos e de representações que a linguagem digital do cinema deverá produzir no futuro próximo.

Palavras-chave

comunicação, linguagem, semiótica, cinema, estética, tecnologia

Abstract

This paper consists of the study of movies language codes from their esthetic, psychological and sociological significances. The trichotomic sign division, suggested by Charles S. Peirce, has been considered as theoretical points of view, as well as the Image Theory preview, Walter Benjamin's description on political nature which is inherent to the movies production technical procedures, and also the hypothesis that the answers to those questions which have been pointed out in a movies analysis made by Christian Metz depend upon the solution of some logical problems concerning the making of significance classes in Semiotics. The bibliographical method and also the one based on selected movie analysis were used in the study. Thus, in aims to present a new class of signs and the representations which might be produced in digital movies language in a near future.

Key words

communication, language, semiotics, movies production, esthetics, technology

O cinema é a arte das imagens em movimento, uma sequência fotográfica que, ao ser projetada e reproduzir a realidade registrada pela câmera, consegue suscitar, nas palavras de Benjamin (1980, p. 23), “a experiência do inconsciente visual, assim como a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente coletivo”. No início do cinema, apenas a pura ilusão do movimento na tela já provocava reações intensas nos telespectadores, ao verem, por exemplo, as folhas das árvores palpitarem sob o vento ou o trem avançar para eles vindo do horizonte. Com o acréscimo do enredo, surge o filme como dramaturgia ou comédia, aproximando-se do teatro. O som aparece como um elemento importante da produção cinematográfica, permitindo reconstituir o ambiente completo dos seres e das coisas presentes na vida real. O campo visual associado à audição engloba a totalidade do espaço real e permite ao espectador deixar-se envolver muito mais facilmente pela mágica ilusão do movimento. A técnica do desenho animado aproximou o cinema das artes gráficas e o computador proporcionou a difusão dos efeitos especiais que sustentam bilheterias milionárias. Atualmente, discutem-se qual é a estética proposta pelas novas tecnologias e quais são as possibilidades de a produção filmica superar limites ainda não testados.

O interesse crescente pelo estudo do cinema, sob o ponto de vista da semiótica, estabelece caminhos para a construção de um sistema linguístico de significação capaz de incluir ao mesmo tempo a crítica e a estética. Nesses caminhos, os elementos da arte cinematográfica se dissolvem no bojo da ciência geral dos signos, exprimindo-se segundo o comportamento coletivo e a convenção social. A tônica do presente trabalho é focar criticamente os fundamentos da análise semiológica e do campo da compreensão estética presentes nas teorias do cinema, mostrando de que forma

essas teorias são influenciadas pelos alcances técnicos de sua época. O trabalho faz, inicialmente, uma revisão de como a arte cinematográfica é categorizada a partir da ciência geral dos signos peirceana, estabelecendo condições para a apresentação da crítica à técnica do filme como *imagem em movimento*, vista com *câmera parada*. Busca-se adentrar, dessa forma, no campo da semiótica para compreender quais representações estão em jogo no processo de vivência do signo cinematográfico pelo telespectador.

A categoria indicial primária do signo cinematográfico

Em primeiro lugar, será preciso caracterizar o cinema em termos da sua distinção dos aspectos convencionais observados na imagem instantânea, a fotografia, da que se serve para produzir movimentos. A fotografia, em geral, representa os objetos exatamente como eles são observados, estabelecendo uma semelhança que se deve ao fato de ser produzida em circunstâncias tais que é fisicamente forçada a corresponder ponto por ponto à natureza e, *sob esse aspecto, então, pertencem à segunda classe dos signos, aqueles que o são por conexão física*. (Peirce, 1995, p. 65)

Um *signo* é tudo o que não é certa coisa, mas representa essa coisa para um *interpretante*, fazendo com que esse último estabeleça uma determinada relação com a coisa interpretada. Essa relação pode ser *genuína* ou *degenerada*, dependendo de como a coisa ou objeto é representado pelo interpretante. Quando a relação é degenerada, é porque o signo estabeleceu para o interpretante uma representação genérica sobre qualidades pertencentes ao todo de um conjunto de objetos individuais que conservam em comum aquelas qualidades, mas que são diferentes entre si. A relação de ordem estabelecida quando se diz, por exemplo, “A é maior do que B”, é degenerada, pois há um conjunto de objetos que podem substituir A e B, satisfazendo a relação. Uma relação genuína é a que permite ao interpretante estabelecer entre o signo representante e o objeto representado uma total independência em termos das suas qualidades

individuais. Assim, quando se diz, “5 é maior do que 3”, a relação é genuína, pois ela faz parte da natureza específica dos objetos representados, que são os números 3 e 5. Dessa forma, todo signo apresenta um grau de degenerescência que varia do mais degenerado ao mais genuíno.

Um signo que representa uma coisa para o interpretante dentro de um alto grau de degenerescência é dito um *originaliano*, ou *ícone*, assim explicado por Peirce: [...] *é um signo cuja virtude significante se deve apenas à sua qualidade*. Já o signo degenerado no menor grau é denominado *obsistente* ou *índice*, ou seja, [...] *é um signo cuja significação de seu objeto se deve ao fato de ter ele uma relação genuína com aquele objeto, sem levar em conta o interpretante*. (p. 28).

O grau de degenerescência de um signo diz respeito somente à relação que o mesmo estabelece com a coisa representada para o interpretante. Se, independentemente do interpretante, o signo continua em si mesmo a representar aquela coisa, então ele é um *índice*. Mas se o signo necessita da participação de um interpretante para ter sentido, então ele é um *ícone*. Quando o caráter de significação não puder existir sem a participação total do interpretante, ou seja, quando o signo somente puder ser compreendido com a ajuda de alguém que impreterivelmente deva estar presente para estabelecer o significado, então ele é um *símbolo*. Um símbolo *é um signo cuja virtude significante se deve a um caráter que só pode ser compreendido com a ajuda de seu Interpretante*. A emissão de um discurso é exemplo disto: as palavras representam os objetos e significam suas qualidades na mente do ouvinte por meio dos signos correspondentes. (p. 28-9).

De fato, não há maior grau de degenerescência do que entre uma palavra e a coisa que ela representa. A palavra “boi”, por exemplo, em si mesma, representa apenas o som que designa um animal classificado em termos de suas qualidades próprias. Nenhuma relação há, em princípio, entre a palavra em si mesma e a coisa que ela representa. É preciso que um interpretante esteja presente para aferir o significado da palavra por meio de uma lei, normalmente dada por uma associação de idéias que age no sentido de permitir que o símbolo

seja interpretado como aludindo àquele objeto. Um símbolo não indica uma coisa particular, mas uma espécie de coisa. *Podemos escrever a palavra 'estrela', porém isso não faz, de quem a escreveu, o criador da palavra, assim como, se apagarmos a palavra, não a destruímos* (p. 73). Dessa forma, a palavra descreve o estado mental dos que a usam e ela existe mesmo no estado de sono das pessoas.

Na lógica peirceana, o cinema está situado dentro das categorias indiciais, sendo fisicamente constituído pela imagem fotográfica e formando um par orgânico com a palavra simbólica. A montagem cinematográfica somente se aproxima do objeto que representa por meio de sensações criadas por analogia na mente do interpretante. Além das palavras falada e escrita, o telespectador dispõe da fotografia para o registro e processamento da mensagem em sua mente. Entre os símbolos representados pela palavra e a imagem fotográfica projetada na tela, o telespectador intercala seus referenciais culturais para realizar a interpretação. O cinema forma ícones que possuem graus de degenerescência muito pequenos, aproximando-se, assim, dos signos indiciais.

Dessa forma, o cinema nunca poderá ter uma verdadeira linguagem, pelo menos nos termos de como a palavra simbólica é representada pela mente. Nas palavras de Christian Metz, *a linguagem cinematográfica é o conjunto dos códigos e subcódigos cinematográficos, na medida em que se deseja falar dela como de um amplo objeto único* (Metz, 1980, p. 156). Para Roland Barthes (1971), de quem Christian Metz foi discípulo, o ícone fotográfico só pode representar objetos em seu estado puro, e, desse modo, a possibilidade de intervenção humana é mínima, pois na relação do interpretante com o cinema, não há códigos pré-estabelecidos, como ocorre na linguagem verbal. À fala do cinema também não podem ser intercalados signos de interpretação, pois refere-se à fotografia, que é uma mensagem sem código. Barthes, como peirceano que foi, coloca a imagem e a palavra como um par orgânico indicial de complementação, na qual a fala justifica a produção do movimento.

Ao colocar a semiótica como um ramo da lingüística, Barthes (1985) se apóia na hipótese de que a experiência cinematográfica

sugere uma grande complexidade de significações obtidas através de imagens. Mas a fotografia é uma linguagem sem códigos, pois esses se manifestam para o interpretante apenas por meio dos símbolos da fala, que não estão presentes nos níveis indicais, mas entram na composição icônica do cinema. O sentido mais amplo da mensagem barthesiana é de que não há uma lógica no cinema. Um filme pode levar o telespectador para qualquer lugar, desde o mais remoto passado ao futuro distante, de forma que este não sinta nenhuma motivação para interpretar sua viagem, pois não dispõe de códigos pré-existentes, a não ser os do presente, e estes podem ser transformados pela fala. Somente esta última pode ser real para o interpretante. O cinema é praticamente ilusão de ótica, portanto, irreal e apenas diversão.

O interpretante da linguagem oral possui um conjunto de códigos referenciais pré-estabelecidos pela cultura que não o deixam desviar-se pela ilusão do real presente e este é o motivo pelo qual o cinema não pode ter ou constituir uma linguagem propriamente dita, pois ele desloca o telespectador pela conjugação da imagem em movimento com a fala. Para o interpretante simbólico da linguagem falada, somente a imagem real pode referir o presente por meio da existência física. A mente não é capaz de reconstituir fisicamente o passado, a não ser uma reconstituição por evocações e lembranças não físicas, entretanto, o cinema interpõe ao interpretante as fotografias que indicam, no presente, o passado e o futuro por meio de imagens que ilustram o enredo falado do roteiro do filme. Desta forma, quebra-se o sistema de referência do código falado e as imagens projetam espaços distantes que desviam a convergência simbólica dos rumos pré-estabelecidos existentes na mente do interpretante. No cinema, toda interpretação é válida, ao mesmo tempo em que nada pré-estabelecido como código de linguagem é possível.

A semiologia do cinema baseada na teoria da imagem

As teorias da imagem formuladas a partir das idéias de Peirce têm sido consideradas um subsídio básico para a compreensão do

cinema em termos semióticos. Procura-se definir um sistema de códigos para tratar a imagem, relacionando-a com a ciência geral da arte e o conjunto de significados da linguagem usual. A formulação semiótica da imagem, no entanto, tem-se mostrado bastante complicada. Pode-se destacar a este respeito, por exemplo, a tentativa de Santaella & Nöth (1998) de estabelecer em termos semiológicos a diferença entre imagens como *qualidade de signos que representam aspectos do mundo visível* e *como figuras puras e abstratas ou formas coloridas* (p. 37). Subentende-se desta diferenciação que, na análise da imagem, há duas categorias de entendimento em jogo: a imagem como um conceito associado a signos é uma destas categorias; e a imagem como um conceito plástico é outra. No entanto, na afirmação de que *a diferença entre ambas as maneiras de observação se refletirá, na semiótica da imagem, na dicotomia signos icônicos versus signos plásticos* (p. 37), surge o problema de não ser utilizada a própria diferenciação estabelecida. Para esses autores, as qualidades da imagem por eles designadas “plástica”, “pictorial” e “abstrata” estão associadas aos signos, e não se colocam dentro da segunda categoria de entendimento que eles mesmos estabeleceram para tais qualidades. Seria preciso que sua proposta diferenciasse corretamente a caracterização icônica que diz respeito à concepção da imagem como signo e sua caracterização plástica, que não é semiótica.

Dessa forma, a pintura puramente abstrata deveria ser concebida apenas em termos técnicos ou artísticos, formulados como jogo de cores, sombras e luz, fora da teoria geral dos signos. Não tem sentido afirmar, por exemplo, que *a pintura abstrata mostra que imagens sem referenciais, ou seja, sem função icônica, podem ser simples signos plásticos* (p. 37, grifo nosso). Na verdade, a pintura abstrata apresenta imagens que, a rigor, não podem ser conceituadas como signos plásticos, pois tal conceito envolve a noção de signo, o que pressupõe necessariamente a existência de uma função semiótica, no caso a icônica. Nas palavras de Peirce (1995, p.48),

[...] se existe algo que veicula informação e que, entretanto, de forma alguma se relaciona com ou se refere

a algo com que a pessoa a quem esse algo veicula a informação tem, quando percebe a informação, a menor familiaridade, direta ou indireta – e essa seria uma espécie de informação bem estranha –, esse algo, nessa obra, não é chamado de Signo.

Além disso, tendo-se em conta que *o conceito de signo plástico possibilita a análise semiótica de imagens que não representam coisa alguma [...], mas também imagens icônicas podem ser consideradas como signos plásticos* (Santaella & Nöth, 1998, p. 38), pergunta-se: como é possível a um signo não representar coisa alguma? Peirce deixou claro que *um signo, ou representamen é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. O mesmo autor escreveu também que um signo dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido e completa: [...] para que algo possa ser um signo, esse algo deve 'representar', como costumamos dizer, alguma outra coisa, chamada seu Objeto, [...]* (p. 46-7, grifos do autor).

Diante disso, chega-se à conclusão de que o conceito de signo plástico não tem fundamento algum. Ele se contradiz com o pensamento peirceano e em nada ajuda a compreensão semiótica da imagem. Este tipo de discussão mostra como as teorias sobre a imagem são imprudentes em sua interpretação sobre os próprios fundamentos em que se assentam.

Outra importante teorização semiológica sobre a imagem diz respeito às suas características como ícones. Sabe-se que *qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é Ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um seu signo* (p. 52). Desta forma, as imagens, sendo semelhantes aos seus objetos de referência, tornam-se signos icônicos, e se procuram elaborar definições a partir das suas características óptico-geométricas de conformação com a realidade: *Uma imagem é uma superfície de tal modo tratada que um arranjo ótico delimitado a um ponto de observação se torna disponível, contendo o mesmo tipo de informação que é*

encontrado nos arranjos óticos ambientais de um ambiente comum (Gibson, apud Santaella & Nöth, 1998, p. 40).

O problema das definições da imagem em termos de sua iconicidade, como acima enunciado, está em elas serem muito gerais diante do grande conjunto de arranjos óptico-geométricos possíveis de serem produzidos por todas as mudanças de ponto de vista do observador sobre o ambiente determinado pelo objeto representado. Assim, duas fotografias poderão retratar um objeto de um mesmo ângulo de observação, no entanto, podem apresentar informações diferentes sobre as características óptico-geométricas deste objeto, de forma que seus efeitos visuais propiciam representações diferenciadas para o interpretante. A interpretação da imagem do ponto de vista icônico não é necessariamente única, pois as informações contidas no *representamen* sobre o objeto representado podem variar segundo a concepção artística do fotógrafo, desenhista ou pintor. Portanto, para estes, certo “arranjo óptico delimitado a um ponto de observação” não precisa conter o “mesmo tipo de informação que é encontrado” nos objetos representados. Aliás, é na técnica do arranjo óptico que se situa a qualidade artística de uma imagem.

As dificuldades geradas pela caracterização da imagem do ponto de vista icônico remetem às teorias sobre a convencionalidade:

O fato é que, para uma imagem representar um objeto, ela deve ser um símbolo, substituí-lo e a ele se relacionar; nenhum grau de semelhança é suficiente para estabelecer a relação de referência necessária. [...] Quase tudo pode representar todo o resto. Uma imagem que representa um objeto o denota [...]. Denotação é o núcleo da representação [...]. A relação entre uma imagem e o que ela representa é uma relação próxima, constituída pelo encontro de um predicado e um fato. (Goodman, apud Santaella & Nöth 1998, p. 40)

A concepção convencionalista se fundamenta na idéia de que, tal como o signo lingüístico, o signo imagético é arbitrário e se comporta como um símbolo notacional, cujo sentido é dado por regras

de interpretação pré-definidas, como na linguagem. Os logotipos utilizados pelo marketing, como coca-cola, por exemplo, são representantes típicos de imagens simbólicas convencionais. As relações de referência entre a imagem e seus objetos não são estabelecidas pelos graus de semelhança óptico-geométricas, como na teoria da iconicidade. *Diversas imagens que mostram um objeto sob diferentes aspectos e tamanhos não nos deixam reconhecer, de forma homogênea, a disjunção ou diferenciação sintática ou semântica e, assim, a existência de um signo* (Santaella e Nöth, 1998, p. 41). Aqui, a palavra *signo* deve ser substituída por *símbolo*, para que a citação tenha sentido, pois os signos icônicos se caracterizam justamente pelo fato de que a eles não pode ser atribuída uma sintaxe ou uma semântica explícita, mas nem por isso deixam de ser *signos*.

O problema da teoria convencionalista é que ela se aplica somente ao estudo dos símbolos imagéticos que, em oposição simultânea ao ícone e ao índice, se fundamentam na convenção social. Para a teoria convencionalista, não importa o meio físico sobre o qual a imagem é construída, mas, apenas, o aporte da sua simbologia extrínseca. Porém, a grande dificuldade da era da informação é entender a diversidade das mídias e, portanto, as teorias da imagem veiculadas.

As dificuldades da tricotomia peirceana dos signos e a categorização semiológica do cinema

A divisão dos signos em índices, ícones e símbolos é apenas uma das tricotomias peirceanas, havendo ainda mais duas outras possíveis. A primeira dessas diz respeito ao tipo de existência do signo em termos da sua realidade física, podendo ser: (1) meramente uma qualidade abstrata de um objeto, como a beleza representada na obra de arte; (2) existente concreto que se pode tocar fisicamente, como o gelo representando o frio; (3) lei geral que diz respeito às possibilidades existenciais lógicas de um ser ou objeto, como as idéias da matemática que estabelecem relações entre as qualidades reais

dos objetos ou as idéias da lógica que estabelecem relações entre as suas qualidades abstratas.

No caso da divisão (1), ocorrem os chamados *qualissignos*, nos quais o signo não existe sozinho, e deve corporificar-se em seu objeto para ser interpretado; no exemplo da beleza incorporada à obra de arte, esta, de fato, não existe independentemente daquela. No caso da divisão (2), têm-se os *sinsignos*, que estão incorporados ao seu objeto, mas existem independentemente deste. De fato, o frio incorporado no gelo é uma qualidade física dos corpos a baixas temperaturas e pode-se perfeitamente sentir frio sem que nenhum gelo esteja presente. Na divisão (3), ocorrem os *legissignos*, que existem como formas do pensamento e não dizem respeito a qualidades ou realidades dos objetos. A relação de ordem $A < B$ é um exemplo de *legissigno*, estabelecida abstratamente pela mente humana, pois não está presente nem em A nem em B, mas apenas na comparação que o interpretante faz das suas qualidades. Assim, a dedução lógica não está presente em Sócrates nem no qualissigno mortal quando se diz: Todo homem é mortal; e Sócrates, sendo homem, conclui-se que ele tenha o atributo da mortalidade.

A outra tricotomia peirceana dos signos diz respeito à natureza da sua representação, definindo, portanto, os possíveis papéis do interpretante: (1) *Rema* é um signo de possibilidade qualitativa para o interpretante, ou seja, representa esta e aquela espécie de objeto possível; (2) *Dicente* ou *Dicissigno* é o signo que, para seu interpretante, possui existência real; e (3) *Argumento* é signo de lei para o interpretante. O *Rema* é um signo de possibilidade, como a beleza presente na obra de arte; o *Dicissigno* é um fato presente na natureza, como o frio que se sente no gelo quando se lhe interpõe a mão ou a mortalidade inerente aos seres vivos; e o *Argumento* é um signo de razão, somente possível pela ação do pensamento humano e que nunca pode ser visto como qualidade possível ou fato concreto.

A divisão tricotômica dos signos diz respeito a índices, ícones e símbolos e define o caráter social dos significados fornecidos pelo interpretante, ou seja: (1) os índices são signos que não precisam da presença do interpretante para existir; (2) já os ícones dependem em grande parte da presença do interpretante; e (3) os símbolos

dependem totalmente da presença do interpretante para se constituir como signos.

Um signo é um ícone, um índice ou um símbolo. Um ícone é um signo que possuiria o caráter que o torna significativo, mesmo que seu objeto não existisse, tal como um risco feito a lápis representando uma linha geométrica. Um índice é um signo que, de repente, perderia seu caráter que o torna um signo se seu objeto fosse removido, mas que não perderia esse caráter se não houvesse interpretante. Tal é, por exemplo, o caso de um molde com um buraco de bala como signo de um tiro, pois sem o tiro não teria havido buraco; porém nele existe um buraco, quer tenha alguém ou não a capacidade de atribuí-lo a um tiro. Um símbolo é um signo que perderia o caráter que o torna um signo se não houvesse um interpretante. Tal é o caso de qualquer elocução de discurso que significa aquilo que significa apenas por força de compreender-se que possui essa significação. (Peirce, 1995, p. 74, grifos do autor)

A divisão tricotômica dos signos em ícones, índices e símbolos, da forma como estes são considerados na citação acima, conduz a uma dificuldade quando, na mesma página referenciada, lê-se que um signo é: “qualquer coisa que conduz alguma outra coisa (seu *interpretante*) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu *objeto*), de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente *ad infinitum*” (grifos do autor). Desta forma, o objeto e o interpretante são coisas que, juntamente com o signo, constituem uma teia de tal modo tramada que nenhum dos três elementos pode ser concebido independentemente do outro. Se não houver um interpretante, portanto, uma coisa perde seu caráter de signo. Como é possível, então, que existam signos, os índices, cujo caráter não se perde se não houver interpretante? Como é possível aos ícones possuírem uma natureza que os torna significantes, ainda que seu objeto não

exista? Os indivíduos de uma cultura que não conheça a geometria euclidiana jamais irão associar um risco de giz a uma linha reta; e, ao longo do desenvolvimento psicobiológico, as crianças, antes de “aprenderem” seu significado como sendo uma linha reta, percebem que se trata apenas de um risco de giz.

Acontece, com efeito, que, como a percepção é constituída em contato direto com o objeto, ao passo que a imagem intervém em sua ausência, o espaço perceptivo é construído muito mais rapidamente do que o espaço representativo: ele atinge mesmo um nível já projetivo e quase métrico no momento em que a representação figurada tem início e permanece na construção, e em parte na reconstrução, das relações topológicas elementares. Há, portanto, um espaço, e mesmo de alguns anos, entre as duas construções, perceptiva e representativa, malgrado a analogia de seus processos evolutivos, de tal sorte que, se não percebemos a dualidade dos planos, temos a ilusão de que a elaboração do espaço começa com as formas euclidianas simples. Ora, quando as observamos, mais ou menos na idade de 2 a 4 anos, as formas euclidianas são ao mesmo tempo derivadas, do ponto de vista perceptivo (porque preparadas por um desenvolvimento que começa desde as primeiras semanas de existência), e não ainda assimiladas pela representação (que trabalha sobre suas formas perceptivas complexas, mas por meio de relações muito mais elementares). Portanto, é indispensável dissociar o espaço perceptivo do espaço representativo, para fornecer uma teoria adequada à intuição geométrica. (Piaget & Inhelder, 1993, p. 471-2)

Não é sem razão que Saussure restringiu a noção de signo, limitando-o ao símbolo de Peirce. Mas este não é, no entanto, o momento para discutir as conseqüências das dificuldades da teoria peirceana, desde que se pretendia apenas apontar uma delas. Importa

aqui verificar como é que, dentro da proposta da análise semiológica, o cinema pode conter os três modos de signo, ou seja, índices, ícones e símbolos. Já sabemos que o cinema possui em maior grau os elementos indiciais, e, em menor grau, os elementos icônicos, mas com quase nada dos simbólicos, pois não contém um código de significados pré-estabelecidos.

Para nós, as categorias de signos do cinema se apresentam do seguinte modo: (1) Como um *qualissigno*, na medida em que as imagens em si representam ícones que causam “sensações” no espectador interpretante; (2) um *sinsigno icônico* que se apresenta como imagem semelhante à vida real presente, mas que, na verdade, age modificando a referência da dualidade existente entre o passado e o futuro; (3) um *sinsigno indicial remático*, propiciando a experiência direta de um objeto representado na fala por meio da imagem; (4) um *sinsigno dicente*, propiciando informações complementares por meio de efeitos especiais obtidos pela montagem da fita; (5) um *legissigno icônico*, estabelecendo uma lei geral que caracteriza uma trama entre personagens que corporificam, por exemplo, o bem e o mal; (6) um *legissigno indicial remático*, na medida em que a evolução da trama entre os personagens é acompanhada pela mudança de cenário e adaptações; (7) um *legissigno indicial dicente*, na medida em que dispõe de meios para escolher a melhor representação do enredo; (8) um *símbolo remático* ou *rema simbólico*, enquanto a imagem e a fala podem ser entendidas uma em relação à outra de forma sincronizada; (9) um *símbolo dicente*, na medida em que a fala está internalizada na imagem filmica; e (10) um *argumento*, que recebe o nome de *script* nas mãos do diretor cinematográfico.

Não podendo o cinema constituir-se como uma linguagem codificada, a crítica e a estética cinematográficas também não podem se dissolver no campo da teoria geral dos signos, impondo limites à abordagem semiológica. Desta forma é que André Bazin, um dos fundadores do histórico *Cahiers du Cinema*, na década de 30, destaca que o elo mais forte do filme com o espectador é do tipo existencial, o que para Peirce é a característica determinante do signo indicial. Enquanto Peirce se ocupou de desenvolver uma lógica dos signos,

Bazin (1991) procurou fundar uma estética baseada na fotografia. O que nos afeta na fotografia de uma flor ou de um floco de neve é a beleza natural do objeto representado, de forma que a natureza é sempre fotogênica. Entretanto, ao mesmo tempo em que se aproxima de Peirce com relação à ontologia da imagem fotográfica, Bazin afasta-se dele quando se recusa a fundar sua estética na semiologia. A estética de Bazin reivindica a primazia do objeto sobre a imagem, a primazia do mundo natural sobre o mundo dos signos. As categorias filmicas de Bazin obedecem a dois planos estéticos excludentes diferenciados segundo o juízo de valor fornecido pela fidelidade à natureza. De um lado, está o realismo de Godard e Rossellini e, de outro, o expressionismo de Hollywood. O realismo se firmou na técnica espontânea e ingênua do cinema, enquanto o expressionismo desenvolveu formas elaboradas de montagem. No início da história do cinema, os filmes de Feuillade representavam a tendência realista que evoluiu nos anos 20 com películas de Flaherty, Von Stroheim e Murnau. Nessa mesma época, os filmes de Eisenstein, Kulechov e Gance representavam a tendência expressionista.

O diretor mais importante dos anos 30, na perspectiva de Bazin, foi Jean Renoir, que reformulou a função do enquadramento na composição cinemática, inspirando-se na tradição do impressionismo francês, mas contrastando-se ao mesmo tempo com o princípio da montagem de Eisenstein. Renoir criou a idéia de *recadrage* (reenquadramento): movimentos laterais da câmera que capturavam a realidade de uma forma contínua em vários de seus ângulos frontais. Este diretor olhou para além dos recursos fornecidos pela montagem e descobriu o segredo de uma forma filmica que permitia capturar a realidade sem cortar o mundo em pequenos fragmentos, revelando significados escondidos sem perturbar a unidade natural do mundo. Será esta a perspectiva que se pretende mostrar a seguir como representando a busca de padrões estéticos específicos da linguagem cinematográfica presentes em todo o seu percurso gerativo, inclusive durante o período correspondente à semiologia. Tais especificidades estarão, no entanto, além da estética fundamentada na concepção puramente fotográfica proposta por Bazin, contrapondo-se a esta o alcance

técnico e artístico do movimento da imagem captado pela câmera, categoria primordial do cinema.

Walter Benjamin e a estética da obra cinematográfica como produto técnico

O célebre texto de Benjamin (1980) mostra como as formas de reprodutividade técnica da obra de arte que se desenvolveram nas primeiras décadas do século XX modificaram profundamente os conceitos de representação estética construídos em decorrência da arte do passado. A fotografia, conhecida desde o século XIX, tem a inusitada capacidade de destacar aspectos da realidade que escapam ao olho e são *apenas passíveis de serem apreendidos por uma objetiva que se desloque livremente a fim de obter diversos ângulos de visão; graças a métodos como a ampliação ou a desaceleração, pode-se atingir a realidades ignoradas pela visão natural* (p. 7). O objeto representado perde assim a sua originalidade e pode levar à produção de situações em que ele jamais seria encontrado, como uma paisagem gravada e modificada pelas técnicas de revelação. Para Benjamin, o que diferencia substancialmente a produção artística no passado da fotografia e do cinema atuais é que, nestes, o conceito de reprodutividade técnica é inerente à própria concepção de obra de arte. Diversamente do que ocorre na literatura e na pintura, a reprodutividade técnica não é simplesmente uma condição exterior a facultar a difusão maciça de um filme, mas a sua técnica de reprodução funda diretamente a sua técnica de produção. *Ela não apenas permite, de modo mais imediato, a produção maciça do filme, mas exige-a. As despesas de produção são tão altas que impedem ao indivíduo adquirir um filme como se comprasse um quadro.* (p. 11)

Benjamin julga que o polêmico debate protagonizado no século XX pelos pintores e fotógrafos sobre o valor estético respectivo de suas obras dá-lhe *a impressão de responder a um falso problema e se basear numa confusão* (p. 13). O debate não levava em consideração o significado histórico da inovação

técnica, portanto, a análise dos próprios meios de produção material da sociedade industrial que se formaram desde a transição do feudalismo para o capitalismo, tema tão bem estudado por Marx, do qual Benjamin era afeto. *Mas o século que assistia a essa evolução foi incapaz de perceber a alteração funcional que ela gerava para a arte. E tal consequência, até durante longo tempo, escapou ao século XX que, no entanto, viu o cinema nascer e se desenvolver* (p. 13). Antes de indagar se a invenção da fotografia não transformou o caráter geral da arte, os teóricos gastaram-se em futilidades analíticas que em nada contribuíram para com o entendimento da revolução que se sucedeu. *Os teóricos do cinema sucumbiram no mesmo erro. Contudo, os problemas que a fotografia colocara para a estética tradicional não eram mais que brincadeiras infantis em comparação com aqueles que o filme iria levantar* (p. 14).

A perspectiva apontada por Benjamin em relação às transformações que o cinema incorporou à conceituação estética tradicional sobre a arte levaram-no a citar as previsões de Franz Werfel:

O cinema ainda não apreendeu seu verdadeiro sentido, suas verdadeiras possibilidades. Elas consistem no poder que ele detém intrinsecamente de exprimir, por meios naturais, e com uma incomparável capacidade de persuasão, o feérico, o maravilhoso, o sobrenatural.
(Werfel apud Benjamin, 1980, p. 14)

A Obra de Arte na Era de sua Reprodutividade Técnica é um texto publicado em 1936 e Benjamin não poderia prever que, na segunda metade do século, o surgimento da televisão banalizaria o cinema e que, no fim, o aparelho de vídeo acabaria por tornar possível a um indivíduo adquirir filmes e levá-los para ser reproduzidos na sua própria casa. A técnica de reprodução da obra cinematográfica estava, enfim, ao alcance de cada um e o culto que exprime *a incorporação da obra de arte a um conjunto de relações tradicionais* (p. 10) passou a ser praticado no altar doméstico cujo centro é o aparelho de televisão.

O valor estético da arte *funda-se sobre [...] um ritual secularizado – através do culto dedicado à beleza – mesmo sob as formas mais profanas* (p. 10). Este culto à beleza apareceu na época do Renascimento e guarda a marca reconhecível de sua origem, mesmo diante do primeiro abalo que sofreu após os três séculos em que sua função ritualística permaneceu intocável. Para Benjamin, *quando surgiu a primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária – a fotografia, que é contemporânea dos primórdios do socialismo – os artistas pressentiram a aproximação de uma crise que ninguém – cem anos depois – poderá negar* (p. 10). Tal crise teve como combustível a polêmica sobre se a fotografia era ou não uma forma autêntica de arte. Os que postulavam contra o reconhecimento da fotografia como arte *reagiram, professando ‘a arte pela arte’, ou seja, uma teologia da arte* (p. 10). O surgimento da fotografia *começa a empurrar o valor de culto – em todos os sentidos – para segundo plano* (p. 13). Benjamin vê o retrato fotográfico como *o culto da recordação dedicada aos seres queridos, afastados ou desaparecidos* e, neste aspecto, *o valor de culto da imagem encontra o seu último refúgio* (p. 13).

Os debates em torno do valor estético do cinema como obra de arte são ainda mais polêmicos do que os debates em torno da fotografia, da qual ele é tecnicamente herdeiro. No cinema, o valor do culto estaria, segundo Benjamin, relegado a um plano ainda mais interior que o da fotografia. Para ele, o fato da atuação artística no cinema requerer uma ampla mediação de técnicas de reprodução implica que a performance do ator seja potencialmente desrespeitada. A câmera registra nada mais do que tomadas em relação a essa performance para a posterior montagem do filme. A montagem, por sua vez, sendo feita a partir da disponibilidade dos elementos móveis que a câmera pode captar, e tendo por base outros elementos, tais como o primeiro plano, muitas vezes, despreza as partes mais importantes da performance interpretativa do ator. Além disso, não há, como no caso do ator teatral, *a possibilidade de adaptar a sua atuação às reações dos expectadores no decorrer da representação* (p. 15). Não há qualquer contato pessoal do intérprete com o público e este só consegue penetrar na aura do ator se penetrar

na aura do aparelho. Mas, como não pode fazer isso, o público *toma a mesma atitude do aparelho: examina um teste. Não se trata de atitude à qual se possam submeter os valores de culto* (p.15).

É difícil entender a metáfora do “público entrando no aparelho cinematográfico”, e se pode pensar que, por meio do cinema, não é possível ao expectador atingir a aura do ator. Porém, levando-se em conta que, à época de Benjamin, as multidões atraídas pelos filmes já reverenciavam como deuses os astros da tela, não há como argumentar contra o fato de que o cinema aprofundou as formas de culto à beleza, surgidas com a revolução artística protagonizada na História com o Renascimento. Mais tarde, o advento da televisão e do vídeo revolucionaram tanto a condição de reprodutividade da arte cinematográfica que a aparelhagem de reprodução surgiu como um fenômeno presente de forma massiva nas casas das famílias da sociedade moderna. Os aparelhos de reprodução encontrados nas moradias do homem contemporâneo têm uma função semelhante àquela do altar doméstico primitivo de ídolos religiosos: por meio deles, é possível afastar-se do interior da casa e estabelecer formas representativas de controle sobre o mundo externo. *O que caracteriza o cinema não é apenas o modo pelo qual o homem se apresenta ao aparelho, é também a maneira pela qual, graças a esse aparelho, ele representa para si o mundo que o rodeia* (p. 22).

A idolatria do público com relação aos astros do cinema é muito maior do que a existente em relação ao teatro. Diante disso, torna-se possível recolocar a metáfora benjaminiana sobre o público do cinema como o olho se confundindo com a objetiva da câmera. Mas Benjamin era cético em relação ao valor estético da arte representada pelo ator de cinema, quando comparava a interpretação cinematográfica com o teatro. Ele escreveu que o intérprete de um filme

[...] sente-se estranho frente à sua própria imagem que lhe apresenta a câmara. De início, tal sentimento se parece com o de todas as pessoas, quando se olham no espelho. Mas, daí em diante, a sua imagem no espelho separa-se

do indivíduo e toma-se transportável. E aonde a levam? Para o público. Trata-se de um fato do qual o ator cinematográfico permanece sempre consciente. Diante do aparelho registrador, sabe que - em última instância - é com o público que tem de se comunicar. Nesse mercado dentro do qual não vende apenas a sua força de trabalho, mas também, a sua pele e seus cabelos, seu coração e seus rins, quando encerra um determinado trabalho, ele fica nas mesmas condições de qualquer produto fabricado. [...] Na medida em que restringe o papel da aura, o cinema constrói artificialmente, fora do estúdio, a 'personalidade do ator'; o culto do astro, que favorece ao capitalismo dos produtores e cuja magia é garantida pela personalidade que, já de há muito, reduziu-se ao encanto corrompido de seu valor de mercadoria. (p. 17-8, grifo do autor)

A confecção de um filme utiliza um conjunto de equipamentos e atividades totalmente estranhos à prática do teatro. A circunstância representada pelas máquinas de filmar, os aparelhos de iluminação, o estado-maior dos assistentes etc. *torna superficial e sem importância todas as analogias que se poderiam erguer entre a filmagem de uma cena em estúdio e sua execução no teatro* (p. 19). Com isso, Benjamin admite que a forte magia contida no culto ao cinema vai além da possibilidade oferecida pela ação interpretativa dos atores, que são desprovidos de sua aura pelas circunstâncias do estúdio. O fascínio do público pelo cinema consiste no efeito sobre a percepção de possibilidades como se seqüências de imagens de uma mesma cena pudessem ser vistas de vários ângulos diferentes. As técnicas de variação dos ângulos de tomada disponibilizam para a montagem do filme uma ampla gama de material e a habilidade dos bons diretores reside exatamente em saber quais seqüências produzem os melhores efeitos estéticos. *Alargando o mundo dos objetos dos quais tomamos conhecimento, tanto no sentido visual quanto auditivo, o cinema acarretou, em conseqüência, um aprofundamento da percepção* (p. 22).

A interpretação dos atores não é, efetivamente, o ponto fundamental de um filme, pois elencos medíocres podem produzir grandes obras, em decorrência da habilidade dos diretores. Por isso, o glamour dos atores é construído fundamentalmente fora das telas, pois *em decorrência da obra do cinema, o homem deve agir com toda a sua personalidade viva, mas privado de aura. Pois sua aura depende de seu hic et nunc* (p. 16). Em uma montagem teatral, a aura do personagem é inseparável do ator e é percebida localmente pelo público. Mas, no cinema, a atuação é realizada de acordo com as condições impostas pela aparelhagem que substitui o público. O desempenho do papel pelo ator não é realizado ininterruptamente, mas, sim, em uma série de seqüências isoladas. Arnheim (apud Benjamin, p. 16) escreveu que, no cinema *é quase sempre interpretando o mínimo que se obtém mais efeito [...] A última escala do progresso consiste em reduzir o ator a um acessório escolhido pelas suas características [...] e que se utiliza funcionalmente.*

Para Benjamin, as seqüências cinematográficas registradas pela câmera, montadas e depois reproduzidas pelo projetor, apresentam um número bem maior de perspectivas do que as oferecidas pelo teatro e pela pintura, e facilitam ao expectador alargar sua percepção física. A importância capital do cinema reside no fato de favorecer a compenetração mútua da arte e da ciência, propiciando à percepção um levantamento incomparavelmente mais preciso dos elementos constituintes da realidade. Esta, quando vista através dos primeiros planos e sob a direção engenhosa da objetiva, sublinha detalhes insuspeitos nos ambientes familiares. O espaço se alarga dentro do primeiro plano e o movimento pode ser aprisionado através do *relenti* – a câmera lenta.

As técnicas de filmagem e montagem quando bem aplicadas produzem seqüências do roteiro que, ao serem projetadas, apresentam formas desconhecidas à ação consciente do olhar, abrindo a experiência do inconsciente visual. Uma das tarefas essenciais das novas formas de expressão da arte, explica Benjamin, é *suscitar determinada indagação num tempo ainda não maduro para que se recebesse plena resposta* (p. 23). A história de cada forma de

arte mostra que há momentos em que as crises de ordem estética somente podem ser superadas *em decorrência da modificação do nível técnico, quer, dizer, mediante uma nova forma de arte* (p. 24). O cubismo e o futurismo foram movimentos artísticos que surgiram concomitantemente ao cinema e ambos *aparecem como tentativas insuficientes da arte para assimilar, à maneira deles, a intrusão de aparelhos dentro da realidade* (p. 25). Mesmo não utilizando diretamente as tecnologias do cinema como fundamento de produção artística, tais movimentos sofreram a sua influência, pois valorizam os efeitos ópticos, da mesma forma como um filme sobre eles repousa.

A visão estética de Benjamin sobre o cinema como produto técnico está amplamente consignada em seu texto, mas à sua época os elementos históricos desta expressão artística pouco podiam dizer sobre como ela evoluiria até o fim do século. Desta forma, a perspectiva analítica de Benjamin se volta para o caráter do cinema como diversão de massa, *matriz de onde emana, no momento atual, todo um conjunto de atitudes novas com relação à arte* (p. 25). Ao postular o aspecto político como prioritário na análise estética do cinema, mesmo sem desbançar os efeitos da técnica, Benjamin os remete em seu texto a um segundo plano de importância. Para ele, as mudanças sucessivas de lugares e ambientes provocam choques no espectador, que impedem qualquer associação no espírito e favorecem o gosto da massa pelo cinema como pura diversão. *A pintura convida à contemplação; em sua presença, as pessoas se entregam à associação de idéias. Nada disso ocorre no cinema; mal o olho capta uma imagem, esta já cede lugar a outra e o olho jamais consegue se fixar* (p. 25).

A diversão se contrapõe à idéia de arte, porque esta exige a concentração e um mergulho interior “como aquele pintor chinês cuja lenda narra haver-se perdido dentro da paisagem que acabara de pintar” (p. 26). No caso da diversão, é a obra de arte que penetra na massa e causa um choque estético de natureza depreciativa, correspondente ao estilo de vida cada vez mais perigoso do homem contemporâneo. *A necessidade de se submeter a efeitos de choque constitui uma adaptação do homem aos perigos que o ameaçam*

(p. 25). O estado de distração em que o cinema coloca a massa corresponde à estetização da vida política que culmina com a guerra. *A guerra, e só ela, permite fornecer um motivo para os maiores movimentos de massa [...] e só a guerra permite mobilizar todos os recursos técnicos da época presente* (p. 27). A guerra foi glorificada pelos regimes fascistas da primeira metade do século e correspondia, na acepção de Benjamin, a um ideal político de mobilização da massa que lhe permitia exprimir-se sem modificar o regime de propriedade que paralisava as forças produtivas e levava à sua crescente paralisação. A respeito desta mobilização política, da qual as formas perceptivas da arte engendradas pelo cinema contribuíram significativamente, assim se expressou Benjamin:

Eis como se pode representar a estética da guerra, hoje em dia: já que a utilização normal das forças produtivas está paralisada pelo regime da propriedade, o desenvolvimento dos meios técnicos, do ritmo das fontes de energia, voltam-se para um uso contra a natureza. Verifica-se através da guerra que, devido às destruições por ela empreendidas, a sociedade não estava suficientemente madura para fazer da técnica o seu órgão; que a técnica, por seu turno, não estava suficientemente evoluída a fim de dominar as forças sociais elementares. (p. 28)

A massa mobilizada politicamente pelo fascismo esperava da guerra a satisfação artística de sua percepção sensível, modificada pela técnica, e na qual a destruição correspondia ao gozo estético. Essa idéia presente no parágrafo final do epílogo do texto de Benjamin parece soar como uma profecia, tendo em conta os acontecimentos que se sucediam na Europa e que conduziram brevemente à eclosão da Segunda Guerra Mundial. A idéia suscita também a visão melancólica do mundo que caracterizou a vida de Benjamin e que o levou a suicidar-se na fronteira entre a França e a Espanha em 1940, não resistindo à tensão psicológica causada pelo temor à Gestapo, a terrível corporação nazista que o perseguia. O texto é um marco na

história da teoria crítica desenvolvida pelo grupo de Frankfurt, do qual Benjamin foi um dos principais representantes.

Não são poucas as limitações que podem ser apontadas na percepção expressa no texto sobre o cinema, algumas delas decorrentes da época em que foi escrito, quando a televisão ainda não existia. Esta, conforme já apontado aqui, ampliou profundamente as possibilidades técnicas de reprodução do material cinematográfico. Extraíndo do cinema os fundamentos gerais de toda a sua produção, a TV exhibe em larga escala os próprios filmes. Por meio do vídeo, tecnologia mais recente, passou a permitir que um indivíduo pudesse comprar um filme e levá-lo para ser reproduzido em casa, alterando desta forma a relação de posse deste indivíduo para com a obra de arte e, conseqüentemente, banalizando a sua percepção estética. A televisão possui um caráter muito mais forte do que o cinema tradicional no que diz respeito ao controle político do pensamento da massa. A exposição intensiva dos governantes nos meios de comunicação passou a ser a técnica primordial de todos os regimes políticos, não só os fascistas. *O rádio e o cinema não modificam apenas a função do ator profissional, mas – de maneira semelhante – a de qualquer um, como o caso do governante, que se apresente diante do microfone ou da câmera* (p. 17). O que mais importa é a própria exposição em si mesma do político, esvaziando o conteúdo das formas democráticas de governo, *dai a existência de uma nova seleção diante do aparelho: os que saem vencedores são o vedete e o ditador* (p. 17). E, com a televisão, esse processo pode ser levado ao extremo.

Outra limitação do texto é que a análise estética nele contida culmina com uma visão restrita apenas ao formalismo do campo sociológico e político. O cinema é abordado por meio da linguagem oriunda de suas especificidades técnicas para explicar como ocorre sua influência sobre o pensamento político da massa. O texto utiliza fluentemente o vocabulário desta linguagem, contido em determinados conceitos, tais como o enquadramento, a projeção em câmera lenta etc., estabelecendo um sistema de códigos capaz de explicitar a percepção artística do expectador. Pode-se dizer, assim, que Benjamin tinha uma concepção gramatical da linguagem do cinema, como mais

tarde o faria à semiótica, mas tudo isso está situado de forma subjacente nos níveis profundos da sua escrita. Para ele, todos os recursos técnicos da época foram mobilizados pelos regimes fascistas em direção à guerra. Ele não vê que, utilizando outros recursos de mobilização da massa, o fascismo seria o mesmo sem o cinema. Portanto, a estética resultante do cinema não se traduz apenas na linguagem política, mas também em outras esferas possíveis que existem separadamente, como certos teóricos procuraram mostrar.

Pontos e contrapontos na semiologia do cinema de Christian Metz

A arte cinematográfica envolve uma complexa estrutura econômica para ser produzida em escala industrial e distribuída no mercado de entretenimento: exige uma sofisticada aparelhagem técnica para gravações, montagens e projeções; suscita uma ampla rede social de comunicação para a compreensão de suas características estéticas, dos efeitos psicológicos e de implicações políticas; motiva uma vasta articulação conceitual de natureza antropológica que estuda sua pertinência como veículo cultural; e, atualmente, desenvolve uma forma renovadora de reflexão metodológica e lingüística destinada a estabelecer os fundamentos de sua abordagem científica. Christian Metz (1980) é o teórico que melhor assumiu esta última perspectiva, propondo uma semiologia aplicada ao “fato filmico”, preocupando-se não com o todo do “fato cinematográfico” presente no pluralismo estrutural envolvido na complexa rede de relações do cinema, mas apenas e precisamente, com o fenômeno do “discurso significante localizável” na “forma e substância” tanto do “conteúdo” quanto da “expressão” da linguagem filmica.

Metz justifica sua proposta argumentando que nenhuma disciplina foi ainda capaz de entender o filme como um “objeto-significante total”, o que somente a análise semiológica pode fazer. Tal empreendimento se apóia em dados (não em métodos) emprestados da sociologia do fato filmico, da sua psicologia, história,

estética etc., objetivando fornecer um “saber coerente e unitário”. O tipo específico de semiologia proposto por Metz distingue o “cinema” do “filme” para fazer deste último o seu objeto de estudo. Quanto ao método, ele utiliza a análise dos filmes como “textos” que formam unidades discursivas e “sistemas” de códigos, cuja pesquisa se processa em termos do pluralismo necessário ao “indispensável” tratamento da fragmentação (p. 7-21).

Um problema fundamental posto à semiologia de Metz diz respeito à dificuldade da própria estrutura de significação, criada da distinção entre os conceitos de cinema e filme.

Em uma perspectiva semiológica, interessa dispor de dois termos (simples e flexíveis) para distinguir essas unidades concretas de discurso, cada qual denominada filme e apresentando-se como uma totalidade singular suscetível de ser diretamente provada, dessa espécie de conjunto ideal que tem por nome “cinema”, soma virtual de todos os filmes e, por outro lado, o suposto lugar para onde confluem e se organizam diferentes estruturas de significação (‘processos’, ‘recursos expressivos’, ‘figuras’, etc.) que - mesmo se cada filme as põe em prática e as agrupa à sua maneira, mesmo se cada filme só atualiza uma parte - não são, em seu fundamento, menos comuns, potencialmente, a todos os filmes, na medida em que precisam uma combinação geral onde cada filme se inserirá e que está ligada à adoção geral do próprio veículo cinematográfico. (p. 24, grifo do autor)

Nessa distinção, as idéias de filme e cinema não permitem que os princípios indutivos e dedutivos da lógica elementar sejam utilizados como formas do pensamento semiológico, pois as variações da parte e do todo são sempre simultâneas. Cada nova parte do sistema proposto – o filme – contém unidades concretas percebidas pelo discurso semiológico que atualizam as estruturas de significação do conjunto formado pelo todo – o cinema – de forma que não parece haver fundamentos potencialmente comuns determinando “uma

combinação geral onde cada filme se inserirá”, como citado. Na verdade, os princípios de regularidade presentes em cada unidade filmica só dependem dos fundamentos do veículo cinematográfico como um todo em uma perspectiva bastante restrita. Até mesmo para filmes do mesmo “gênero”, torna-se difícil estabelecer uma estrutura de significação comum no sentido semiótico. É por isso que Metz escreve:

[...] é claro que a semiologia dita do cinema se estabelece essencialmente do lado do 'fato filmico'. A despeito das inevitáveis interferências, zonas de superposição e outros ricochetes metodológicos, ela não poderia aspirar a esclarecer útilmente o estudo do 'fato cinematográfico', ao menos de maneira frontal e no atual estado das pesquisas (p. 11)

É viável, no entanto, que a aspiração de estudar os códigos comuns presentes nos distintos gêneros cinematográficos seja um encaminhamento natural da pesquisa semiológica. Metz levanta esta possibilidade em seu trabalho, mas de forma superficial, porque sua semiologia está baseada em uma redução fornecida pelo par terminológico *cinema/filme*, no qual [...] o que, em todos os empregos (inclusive os mais correntes), se denomina 'cinema' não é apenas a noção de uma totalidade dos aspectos ligados ao filme, [...] é também a totalidade dos próprios filmes, ou ainda a totalidade dos traços que, nos filmes, são considerados característicos de uma certa 'linguagem' pressentida (p. 23-4, grifo do autor). Desta forma, a semiótica não utiliza sistematicamente a noção de gênero para dividir a totalidade dos filmes em classes de semelhanças estilísticas ditadas por traços comuns, como é feito no estudo de outras artes. Metz propõe que *existe entre cinema e filme a mesma relação existente entre literatura e livro, entre pintura e quadro, entre escultura e estátua etc [...]* (p. 24). Nesta idéia, a literatura tem o mesmo sentido metodológico (não semiológico) de cinema e o livro equivale ao filme. Mas, se o estudo da literatura propõe como fundamental a divisão de suas unidades de significação

representadas pelos livros em gêneros distintos, tais como a poesia, o romance e o conto, por que as teorias do cinema não fazem o mesmo?

Metz é crítico em relação à idéia de homogeneidade contida na “linguagem” unitária do “cinema” como código único e soberano coextensivo à totalidade do material semiológico apresentado nos filmes. Os perigos são claros, pois *o ‘cinema’, assim entendido, torna-se um código único e total [...], com o risco de chamar esse código de ‘linguagem’: vocabulário em que se mostra o desejo confuso, que é próprio dessa concepção, de não renunciar nem à unicidade material nem à unicidade sistemática [...]* (p. 30). Mas, ao mesmo tempo, os códigos foram planejados para ser homogêneos e *sua homogeneidade não é sensorial, mas da ordem da coerência lógica, do poder explicativo, do esclarecimento, da capacidade generativa* (p. 31).

No atual estado da pesquisa semiológica, os códigos ainda não constituem sistemas formais em um sentido lógico pleno, mas são todos considerados por Metz como unidades que aspiram à formalização. *É por isso que a correspondência biunívoca entre os códigos e os conjuntos de mensagens fisicamente semelhantes [os gêneros] não apresenta de modo algum um estado de fato necessário e permanente; nem mesmo simplesmente freqüente* (p. 31). Por outro lado, os esquemas literários desempenham um papel importante na construção dos filmes: *[...] trata-se definitivamente de sistemas que, enquanto sistemas, são mais ou menos semelhantes através dos diferentes conjuntos de mensagens fisicamente homogêneas* (p. 32; grifo do autor). Ora, na literatura os conjuntos de mensagens semelhantes contidas em seus gêneros são mais do que simplesmente uma necessidade lógica, tratando de realidades impostas pela natureza empírica – física – das mensagens dos livros. Desta forma, a lógica da homogeneidade dos códigos está longe de ser resolvida pela semiologia do cinema, pois ao mesmo tempo em que esta homogeneidade é fundamental para dar coerência e unicidade às mensagens contidas nas unidades filmicas, ela não é de modo algum necessária e permanente!

Um filme é uma entidade específica, diferente de um livro e surge sempre como objeto de uma espécie particular; mas, ao mesmo

tempo, explica Metz, é um erro de muitas teorias pretender de forma imediata e ingênua que as especificidades dos traços físicos do significante, como a visualidade ou a mobilidade, representem um fato *semiológico*, pois *tais traços, visto que sua definição foi formulada em termos sensoriais, caracterizam inevitavelmente todos os filmes, e não poderiam distinguir alguns deles* [...] (p. 47). *Pretender que 'o cinema é arte do movimento' não pode significar, não importa o que se tenha dito, enunciar uma das componentes da especificidade profunda do cinema, visto que significa enunciar uma das componentes de sua especificidade mais superficial e manifesta, e visto que todos os filmes se movimentam* (p. 48). A imagem em movimento não interessa, desta forma, à “*linguagem cinematográfica*” como fato do discurso semiológico, mas apenas à “*especificidade cinematográfica*”, na medida em que se opõe a qualquer estrutura intrinsecamente não cinematográfica.

Quais seriam, então, as entidades que formam as estruturas das configurações significantes propriamente ditas da linguagem cinematográfica? Tais entidades pertencem, segundo Metz, ao plano das configurações não específicas, presentes na “*matéria de expressão*” do cinema e que não se confundem com as suas particularidades físicas. A estrutura das configurações significantes propriamente cinematográficas não é definida diretamente por critérios materiais, mas em termos de códigos, *mesmo se a especificação dos códigos não puder, por sua vez, operar-se fora das considerações de certos traços da matéria do significante* [...] (p. 48, grifo do autor).

Nesse ponto, o discurso semiológico começa a percorrer um caminho conflituoso, pois ao mesmo tempo em que a linguagem cinematográfica evita os tropeços das especificidades materiais, seus códigos não podem se constituir independentemente delas. Para contornar o problema, entre todos os fatos percebidos que podem ser batizados de cinematográficos, Metz adota como ponto de interesse da semiologia apenas o que pode ser especificamente entendido como *filmico*. *O filmico é o que pertence ao discurso significante (à mensagem) que é o filme como desenrolar percebido e como*

objeto de linguagem (mas que não é o 'filme', lembremos, como fita flexível e enrolada em uma caixa redonda) (p. 53). Desta forma, Metz resolve o problema terminológico, mas não o semiológico, pois, afinal, continua sem resposta a pergunta: quais os códigos da configuração significativa pertencentes à linguagem implícita no fenômeno filmico?

O uso espontâneo da palavra "filme" refere-se ao fenômeno da mensagem existente em uma unidade filmica particular e a combinação de vários códigos no interior de uma mesma mensagem nada mais é do que a estrutura dessa mensagem (p. 62). Mas, ao mesmo tempo, os códigos são objetos do mundo físico e permanecem sempre distintos das mensagens que dele decorrem. Assim, não podendo apreender o sistema de códigos das mensagens implícitas no fenômeno filmico, a semiologia precisa romper a dualidade do par terminológico cinema/filme.

[...] existe uma espécie de abuso, que se pode julgar inoportuno, mas que tem suas próprias regras; estas prevêem que a possibilidade de substituição de 'cinema' e 'filme' é unilateral; 'filme' não é substituível por 'cinema', mas 'cinema' é substituível por 'filme' [...]; a idéia de código está mais nitidamente presente em 'cinema' do que a de mensagem em 'filme': assim também 'cinema' acha-se excluído quando se deseja falar da mensagem, enquanto que 'filme' está apto a designar o fato de código e o fato de mensagem a um só tempo, ou pelo menos não exclui o código tão nitidamente quando 'cinema', a mensagem; 'filme' está pois disponível em todos os casos, enquanto que 'cinema' só é passível de uso quando se fala do código: é por isso que 'filme' sempre pode substituir 'cinema' sem que a recíproca seja verdadeira. (p. 67-8)

Essa zona de interseção torna o empreendimento semiológico plausível, considerando ainda que todo fato cinematográfico é também um fato filmico, mas não o inverso. Assim, elementos típicos do fato cinematográfico, como os enquadramentos, as figuras de montagem,

os movimentos da câmera, as ligações etc. são também filmicos, podendo ser considerados como códigos semiológicos gerais por se apresentarem distintamente à mensagem filmica e estarem associados uns aos outros em uma lógica coerente e sempre tácita. O princípio da montagem alternada, por exemplo, é concebido *no filme como uma figura capaz de ocupar um segmento determinado da fita-imagem, e no cinema como uma figura [...] que realiza uma das possibilidades lógicas autorizadas por uma combinação espaço-temporal puramente ideal* (p. 69). Metz descobre, assim, a natureza dos códigos filmicos: eles são os elementos que pertencem ao conjunto das realizações lógicas do cinema.

Preferimos entender que os códigos filmicos pertencem, na verdade, à *técnica* do cinema, usados para representar no filme a natureza das mensagens que lhe são típicas. Assim, por exemplo, no âmbito de um filme de terror, o enquadramento frontal do rosto dos personagens em pânico é usado como significante de uma mensagem de medo e, num filme de guerra, o enquadramento lateral panorâmico de uma batalha deve sempre aparecer na montagem final, pois é essencial para o significado da ação. São famosos os planos de enquadramento da face do rosto da atriz no filme *Desencanto* (1945), dirigido por David Lean, representando a forte tensão que resulta dos mergulhos mentais da personagem Laura em seu passado. Da mesma forma, são espetaculares em *A Paixão de Joana D'arc* (1928), filme dirigido por Carl Theodore Dreyer, os enquadramentos mostrando que as convicções morais da personagem eram superiores à forte tortura pela qual passava.

A semiologia prefere tratar o problema da caracterização terminológica necessária para estabelecer o lugar dos códigos na linguagem cinematográfica em termos de fatos gerais e fatos particulares. Assim, *conviremos denominar de códigos cinematográficos gerais as instâncias sistemáticas (a serem construídas pela análise) a que serão atribuídos os traços que não apenas caracterizam propriamente a grande tela, mas, além disso, são comuns (efetiva ou virtualmente) a todos os filmes* (p. 73, grifo do autor). Por sua vez, *os códigos cinematográficos particulares agrupam traços de significação que aparecem*

somente em certas classes de filmes (e, nisso, são particulares), mas que, contudo, só se manifestam em filmes (no que são cinematográficos; [...] (p. 73, grifo do autor).

Com essa sistematização semântica, finalmente, as discussões dentro da análise metziana sobre as translações sofridas no tempo e no espaço pela significação lingüística estão encerradas: a linguagem cinematográfica passa a ser o sistema de todos os códigos particulares e gerais do cinema, entendido como o conjunto de todos os filmes. No entanto, mesmo assim, Metz não tem como desconsiderar a noção de *gênero cinematográfico*, da mesma forma que a semiologia dita do texto escrito não pode desconsiderar a literatura: [...] *na linha de Metz [...] o cinema não deixa nunca de estabelecer relações com a literatura. É, pois, teoricamente ajustado postular o cinema como linguagem que, no filmico, se articula e falar em linguagem cinematográfica em termos homólogos àqueles em que se fala em linguagem literária* (Reis, apud Cardoso, p. 1).

Para Metz, a presença de códigos particulares “é muito sensível nos filmes pertencentes a um ‘gênero’ fortemente firmado como o *western* clássico; este manifesta um código (ou um conjunto de códigos) distinto dos que caracterizam os filmes em geral [...]” (p. 73). Pode-se descrever no *western* o tipo lógico específico de movimento da câmera em relação à seqüência do assalto à diligência e a prisão do bandido. Metz não dá esta explicação, mas a seqüência começa com a tomada panorâmica da diligência percorrendo velozmente um “perigoso” desfiladeiro. A tomada fecha com enquadramento frontal do bandido montado a cavalo e parado em uma passagem estreita do desfiladeiro, fazendo mira com uma arma. Não pode faltar o enquadramento do rosto “maldoso” do bandoleiro, mas o plano final recua para a “perigosa” arma. Na seqüência, há duas opções de montagem: o plano lateral ou o frontal do tiro. No primeiro, o efeito talvez seja mais interessante, pois não há necessidade de cortar a seqüência imediatamente: o corte só é feito para o condutor da diligência recebendo o tiro e caindo; no outro plano, a tomada recua para a diligência entrar na cena no momento do tiro. O condutor cai e, a partir disto, interessa a seqüência da perseguição aos cavalos pelo bandido com a câmera em movimento lateral, mantendo sempre em foco o plano da diligência.

Uma solução de enquadramento interessante é a que mostra o bandido em perseguição entrando no plano do movimento da diligência, chegando aos cavalos, parando-os, pegando as sacolas com o dinheiro e se afastando. Em seguida, pode-se montar a seguinte seqüência: *flashback* para um plano determinado pelo condutor caído no chão. O xerife entra no plano com o seu assistente, que salta para acudir o condutor. O enquadramento continua com a câmera em movimento, mantendo o xerife num plano fixo até passar pela diligência parada. Abre-se um plano panorâmico do xerife em perseguição ao bandido, que se fecha na medida em que ocorre a aproximação, até o enquadramento lateral do salto do xerife sobre o bandido, derrubando-o de seu cavalo. Toma-se a luta com a câmera parada e o xerife desarma o bandido, prendendo-o. Na seqüência, pode haver um *flashforward* com a câmera em movimento enquadrando a condução do bandido pelo xerife na entrada da cidade. E, depois, há o enquadramento frontal do rosto do bandido atrás das grades etc.

Essa seqüência típica do *western* constitui um conjunto possível de soluções espaciais e temporais no qual há *um código cinematográfico que é geral (pois se refere virtualmente a todos os filmes), mas que, ao mesmo tempo, é particular, visto que só mobiliza certas figuras significantes da tela* (p. 77). Na seqüência do *western* descrita, os planos da ação, que variam do frontal ao panorâmico, desenvolvem-se dentro de dois tipos fundamentais de enquadramento: com a câmera parada e com a câmera em movimento. *Os movimentos da câmera no cinema [...] têm como objeto específico um sistema que é geral sobre o eixo dos filmes [...]* (p. 78).

O conjunto dos códigos cinematográficos gerais define um vocabulário significativo que, além dos planos de enquadramento, contém ainda a montagem, o ângulo de tomada, a distorção, o *flashback*, o *flashforward*, o primeiro plano, o *background* etc. Este vocabulário permite falar dos aspectos imagéticos da linguagem cinematográfica, que são singulares dentro de cada contexto fílmico e estão obviamente associados a outros elementos singulares também significantes, como, por exemplo, a trilha sonora.

Dessa forma, as singularidades de cada filme apresentam-se como um “*texto*” contendo *entre outras coisas, diversos movimentos da câmera: cada um deles é uma mensagem (uma das numerosas mensagens) do código dos movimentos da câmera, isto é, de um código cinematográfico geral [...]* (p. 89). A codificação das mensagens estabelecida pelo movimento da câmera - no caso do clássico filme *A regra do jogo* (1939), de Jean Renoir - ocorre em termos das “entradas e saídas de campo”, conceito voltado para a forma como os personagens penetram no espaço filmado e como o deixam. *Há aí todo um sistema que faz parte da dramaturgia do cinema e não há dúvida de que, examinando desse ponto de vista o filme de Jean Renoir, compreenderemos melhor a natureza e o alcance exato desse código* (p. 110). A codificação do campo modificou-se totalmente quando se passou da tela *standard* para a grande tela do *cinemascope*, na década de 1950.

Ao lado do movimento da câmera, os códigos que descrevem as formas de montagem fazem parte do vocabulário básico da linguagem cinematográfica e estão presentes na estrutura de significação de gêneros singulares de filmes, como os realizados pelos cineastas soviéticos no período 1925-1930, que definiram a “gramática da montagem”. O filme de David Wark Griffith, *Intolerância* (1916), outro clássico, codificou a “montagem paralela” e a “aceleração”, apresentando quatro episódios (mensagens) diferentes, montados de forma entremeadada: inicialmente, as seqüências de cada episódio são mais longas; depois, diminuem em um ritmo cada vez mais rápido, até chegar a uma fusão completa.

*Esta configuração, que domina todo o filme (e, literalmente, o *une*), não está evidentemente isenta de especificidades cinematográficas: como um meio de expressão (a língua escrita, por exemplo), a alternância - e sua aceleração - não poderia ter se organizado numa roleta afetiva e visual tão direta, tão cerrada [...]* (p. 128).

A montagem paralela define-se como um arranjo sintagmático que se opõe a outros encadeamentos icônicos possíveis, como a montagem alternada, na qual o retorno cíclico das imagens representa

a simultaneidade dos acontecimentos no nível de uma cronologia literária. Outra forma de montagem, a alternância dos planos, corresponde à não-simultaneidade dos acontecimentos representados nos filmes. O código da montagem utilizado por Griffith resulta num texto filmico que permite “ler” os atos de fanatismo decorrentes do sentimento de intolerância pertencente à natureza humana como permanentes e presentes em toda parte. Griffith era amante das “mensagens humanas” e trouxe uma grande contribuição *para a própria invenção da linguagem cinematográfica como um conjunto específico de códigos e subcódigos [...] (p. 133)*. Desta forma, o sistema filmico presente em *Intolerância* corresponde à adoção de um determinado emprego da montagem paralela para apresentar uma forma específica de mensagem sobre o fanatismo humano.

Os textos literários e filmicos retroagem sobre os códigos que os inspiraram e os fazem voltar diferentes do sistema de onde foram extraídos. Este movimento evolutivo da linguagem do cinema é perceptível na leitura das unidades do conjunto das mensagens de um mesmo código que constituem os grupos de filmes. Metz entende os grupos de filmes como [...] *um vasto texto coletivo que liga várias fronteiras interfilmicas (p. 153)* em uma única unidade de expressão, determinando os gêneros cinematográficos: comédia, musical, *film noir*, *western*, *nouvelle vague*, policial etc. Cada um destes gêneros é constituído por uma *classe* de filmes que possuem códigos comuns. Tal atividade classificatória é realizada de duas formas possíveis: *pode-se ordenar numa mesma classe todos aqueles [filmes] que apresentam um determinado emprego do movimento da câmera [...]; mas pode-se também considerar que todos os filmes de Murnau formam um único filme [classe] (p. 154)*.

Para Metz, no atual estágio da pesquisa, o segundo tipo de agrupamento é tido como mais “natural” do que o primeiro, pois permite determinar com mais precisão as unidades concretas do discurso semiológico. Os códigos particulares que formam as classes são *subcódigos* da totalidade dos filmes e *a linguagem cinematográfica é [...] um amplo objeto único (p. 156)*. O problema lógico dessas

“classes naturais” de Metz é que todos os filmes de um mesmo diretor não contêm necessariamente os mesmos subcódigos. É sabido, por exemplo, que, entre as produções de *O Encouraçado Potemkin* (1925) e *Alexander Nevsky* (1938), a busca de Eisenstein por uma nova linguagem cinematográfica foi radical:

Nos anos 20, Eisenstein percebeu que as atrações individuais nunca poderiam ser responsáveis pelo significado do cinema e então introduziu o conceito unificador e dinâmico de montagem. No final daquela década e durante toda a década de 30, ele empenhou-se em ultrapassar a montagem simples para chegar ao nível da forma cinematográfica, pois se tornara claro que, apesar da energia vivificadora da justaposição de planos, a mera justaposição por si mesma nunca determinaria o impacto de um filme. A montagem é responsável pelo significado no nível local, mas não pelo significado total. (Andrew, 1989, p. 66)

Dessa forma, resta a classificação de acordo com a possibilidade aberta pelo emprego diferenciado dos movimentos da câmera. Pode-se até mesmo construir uma síntese generalizante e afirmar que os diretores utilizam a câmera de maneira que as variedades de movimentos que eles produzem determinam sempre classes naturais de subcódigos. Assim, por exemplo, no caso de Wim Wenders, *o estilo ‘travelling’, seja no sentido específico de uma técnica de conduzir a câmera, ou no sentido genérico de viajar, é certamente sua maior característica* (Ferreira Netto, 2001, p. 94). Seus clássicos *road-movies* são produzidos segundo movimentos lentos e cenas demoradas, mantendo-se fiel à luz natural e optando pelo realismo que tenta não modificar a natureza.

Em *Paris-Texas* (1984), Wenders utiliza planos de enquadramento abertos e muitos gerais, fragilizando os personagens e, ao mesmo tempo, integrando-os em imensas paisagens, conferindo uma dimensão épica à sua viagem solitária e errante. Juntamente com Werner Herzog e Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders fez

surgir nas décadas de 1960 e 1970 o Novo Cinema Alemão. *O chamado cinema de vanguarda (Cinema Novo Alemão, Neo-realismo italiano e Nouvelle Vague francês) traz uma marca bem europeia na concepção e na realização de um filme, que é uma maneira mais introspectiva, sensível, pessoal, psicológica, filosófica e artística* (Ferreira Netto, 2001, p. 87). Nesta perspectiva, o problema da definição das classes filmicas levanta a questão do papel dos gêneros cinematográficos dentro da semiologia.

Metz esclarece que os traços de generalidade não entram em seu sistema semiológico. *O analista que deseja estabelecer o sistema de um filme, precisamente designado, parte evidentemente deste filme (mesmo se o compará a muitos outros); mas não se segue, por algum estranho corolário, que aquele que deseja estabelecer um código cinematográfico parta de um filme mais geral [...] (Metz, 1980, p.180)*. Assim, os gêneros cinematográficos – ou mesmo o conjunto de filmes de um único cineasta – pouco contribuem para com a organização de classes de subcódigos, pois *quando se trata do conjunto de filmes de um cineasta como um amplo texto único, o 'filme' assim obtido não deixa de ser um certo filme* (p. 180, grifô do autor).

Mesmo um gênero fortemente codificado, como o *western*, apresentou diversas modificações ao longo do tempo. Em um dos primeiros grandes filmes do gênero, *No tempo das diligências* (1939), de John Ford, a personalidade dos personagens retrata a natureza trágica do oeste norte-americano. Na diligência solitária, viajam pela paisagem desértica um médico alcoólatra, um pistoleiro, uma prostituta, um banqueiro, um jogador e uma mulher grávida. As dificuldades da longa travessia levarão cada um deles a revelar seu verdadeiro caráter. Os personagens que representam pessoas consideradas como respeitáveis revelam-se desrespeitosas e a prostituta age de forma muito mais ética do que supõem os preconceitos. O desnudamento do caráter é a coluna vertebral do filme, revelando a natureza trágica da civilização, obra incontornável das imperfeições humanas. Já em *Paixão dos fortes* (1946), John Ford integra o tom de paródia ao gênero *western*, o que é consagrado na década de 1950 em *remakes* como *Sem lei, sem alma* (1957), de

John Sturges, ampliando os paroxismos do discurso da comédia satírica que ridiculariza a dramaticidade dos primeiros filmes. Com os faroestes italianos, principalmente em *Era uma vez no Oeste* (1969), de Sergio Leone, ocorre um processo de desconstrução do gênero, passando da paródia à crítica, mas apresentando ainda todos os subcódigos do *western* tradicional. [...] e o futuro nos reserva, sem dúvida, um certo número de excessos/prolongamentos suplementares. Assim ocorre com o texto infinito do que se denomina um gênero... (Metz, 1980, p.182, grifo e reticências finais do autor).

Os sistemas que constituem os gêneros fílmicos estabelecem em termos semiológicos relações sintagmáticas e paradigmáticas, mas não classes de códigos. As relações paradigmáticas referem-se ao fato de que a produção global de cada cineasta freqüentemente alterna filmes de tipos diferentes, quando os gêneros são confrontados de forma a se tornarem textos plurifílmicos, como o policial clássico e o “filme negro” das décadas de quarenta e cinquenta. [...] em todos os casos desse tipo, é um sistema textual inteiro que se torna elemento parcial de um conjunto mais amplo e esse conjunto é um paradigma (p. 208). Os gêneros fílmicos podem também ser entendidos no sentido semiológico como sintagmas, sistemas textuais plurifílmicos que resultam de códigos semiológicos diferentes, compreendendo todos os traços de todas as classes de subcódigos, “quer seja por semelhança direta, por homologia, por inversão, por defasagem, por jogo de espelho, ‘contraste’ etc” (p. 208).

Essa colocação em sintagma é sempre acompanhada de uma colocação em paradigma. Em oposição à tentativa de classificação dos códigos em termos de gêneros fílmicos, “desde que algumas pesquisas cinematográficas adotaram uma perspectiva mais ou menos semiológica, isto é, há alguns anos apenas, certos autores colocaram o problema da *unidade mínima* no cinema e, às vezes, começaram a propor formas de solução” (p. 219, grifo do autor). Um exemplo de unidade mínima considerada por muitos autores é o *fotograma*, proposto como o menor segmento cinematográfico. *No trabalho de Umberto Eco sobre a triplíce articulação do cinema, [...] o fotograma desempenha um papel importante. Recentemente,*

autores como Roland Barthes e Sylvie Pierre examinaram a noção de fotograma [...] (p. 226). Mas as unidades pertinentes ao fotograma correspondem na verdade a diferentes subcódigos que se distinguem sobre o eixo do filme, como as filmagens em continuidade do cinema moderno. Desta forma, a unidade mínima, variando consideravelmente em relação aos subcódigos presentes em determinado filme, não podem servir como critérios de classificação na semiologia cinematográfica.

As unidades mínimas são os “achados” mais avançados da semiologia do cinema, que continua a apresentar dificuldades por não ter conseguido até agora classificar os códigos presentes nos sistemas filmicos e seus avanços são pouco significativos. No entanto, Metz pensa que o grupo de códigos incorporados ao funcionamento tecnológico da câmera cinematográfica constitui de fato uma unidade mínima do qual o fotograma é o elemento concreto resultante. [...] *pensamos nos códigos tecnológicos que são incorporados ao próprio funcionamento do aparelho cinematográfico (da câmera), que são o fotograma (no sentido em que se fala da programação de um computador), que constituem o próprio princípio de sua fabricação, de seu funcionamento, de suas regulagens (p. 227, grifo do autor). Tais códigos são relacionados à câmera enquanto uma máquina destinada a captar o movimento dos objetos e registrá-lo imprimindo informações que deverão ser, depois da montagem, decodificadas pelos espectadores quando assistirem à projeção do filme.*

O princípio do cinema é dessa forma o complexo sistema dos códigos possíveis de ser materializados pelo instrumental cinematográfico representado pela câmera registradora. Os códigos de montagem constituem outra unidade mínima fundamental e estes permitem fazer a análise dos fotogramas anteriormente obtidos para a elaboração dos efeitos complementares de um filme. Na grande época do cinema soviético, o plano era um conceito de primeira importância para as teorias e as práticas de montagem. Cada plano, em princípio, era construído com a câmera em torno de um motivo único e central que isolava a composição visual do filme. Fazia-se uma montagem plano a plano do material filmado, ao contrário do

cinema moderno, em que alguns filmes desenrolam-se por meio de cenas constituídas de um plano único e bem longo, denominado plano-seqüência. Os códigos da câmara e da montagem sofrem mudanças conforme as novas tecnologias implementam formas diferenciadas de trabalho cinematográfico, gerando subcódigos que aparecem historicamente em contextos como a escola soviética dos anos vinte, as diversas modalidades de cinema novo, as filmagens em continuidade do cinema moderno, os efeitos especiais etc.

O ceticismo a propósito das possibilidades da semiologia do cinema passa a ser minimizado quando se considera o movimento de câmara como um signo. Mesmo se o significado dos movimentos da câmara variar consideravelmente de um sistema filmico para outro, eles têm sempre um sentido definido. Para Metz, o movimento da câmara, *é o menor elemento que tem um sentido (um travelling tem um sentido, uma metade de travelling não tem, [...]: apenas se pode comutar globalmente um 'travelling-para a frente' e um 'travelling-para trás', ou ainda travelling é sua ausência, isto é, um travelling e um plano fixo)*" (p. 245). Com isso, a discussão sobre os recursos propiciados à linguagem cinematográfica pelas tecnologias emergentes constitui o objeto atual do legado semiológico de Christian Metz.

Considerações finais: os códigos digitais do cinema

Novas gerações de equipamentos cinematográficos são desenvolvidas continuamente e permitem a produção de filmes com recursos de linguagem ainda inexplorados. O aperfeiçoamento da câmara digital de cinema é a grande promessa tecnológica da presente década e o computador já é utilizado desde antes da década de 1990 para a obtenção dos revolucionários efeitos especiais. *O computador abre espaço para a mistura de figuras captadas das mais variadas formas (registros em movimento, fixos, desenhos), passando a criar um novo nível de representação* (Mourão, p. 124). Nas novas práticas do cinema, o neo-realismo italiano se

consolida completamente diante da sua *preocupação com o registro do tempo integral, os chamados 'tempos mortos', de interregno entre uma ação e outra, até então eliminados da montagem do modelo Griffith* (p. 119).

Com a câmera digital, pode-se ter em um mesmo equipamento a câmera comum e a mesa de montagem, sendo ambas operadas simultaneamente. Trata-se da fusão do *laptop* com a câmera de mão nos modelos portáteis e do *personal computer* com a câmera de ancoragem no *set* de filmagem. Este fato significa integrar ao sistema da câmera a mesa de edição, pois com os *liquid crystal displays* há retorno imediato do material filmado e o cineasta pode realizar montagens no próprio local de registro de imagens e sons, permitindo que resultados próximos da edição final sejam analisados em consonância com os trabalhos iniciais de enquadramento, obtenção da profundidade de campo, angulação, movimentos da câmera etc.

A realidade fílmica encontrada no campo visual abarcado pela objetiva da câmera funde-se com imagens previamente programadas para compor fotogramas em que o real é enquadrado pelo cinegrafista sobre o campo virtual formado por imagens já registradas. A noção de plano sofrerá importantes aprofundamentos com o cinema digital: no *long-shot*, determinado pela grande distância entre a câmera e o objeto filmado, a duração focal modificará também os fotogramas virtuais com os quais a realidade fílmica se funde, aproximando-os, afastando-os ou podendo angulá-los; no *medium-shot*, os enquadramentos voltados para a visualização dos movimentos dos personagens que interagem entre si e com o ambiente vão experimentar possibilidades visuais nunca exploradas, pois os recursos de fusão de atores com cenários virtuais podem produzir efeitos estéticos dramáticos e cômicos inovadores; no *two-shot*, o problema da construção de cenários não obstrutivos para o claro delineamento dos gestos corporais dos personagens encontrará soluções novas com efeitos inesperados; no *close-up*, os elementos de significação psicológica, que despertam a comicidade ou a dramaticidade, dados pela expressão facial dos personagens serão facilitados pela disposição de *liquid crystal*

displays em que o ator, podendo-se ver como em um espelho, terá a chance de levar sua atuação para resultados que de outra forma seriam mais difíceis de obter; no *big close-up*, os detalhes enfocados poderão ser imediatamente testados em termos de sua edição e projeção, permitindo ao diretor estudar os melhores efeitos de filmagem de uma cena.

Com o cinema digital as mudanças de tomada de planos efetuadas pelos *cuts* – cortes – poderão ser realizadas em tempos mortos totalmente sem interrupção, ou seja, as novas formas de *travelling* permitirão que a busca da expressão da realidade revele horizontes inexplorados da linguagem cinematográfica. Assim, o cinema digital promete aproximar a linguagem sistematizadora de Griffith à estrutura narrativa consagrada pelo neo-realismo de Godard.

Penso que, no curto espaço de tempo dos últimos dez anos, as novas tecnologias começaram certamente a mudar as formas de arte já aceitas, e estou totalmente convencido de que todas as novas tecnologias visuais, as tecnologias pós-televisuais, vão sofrer um grande desenvolvimento. E acredito que, com isto, haverá uma mudança do conceito que temos da forma de arte do século XX chamada cinema. Estas são minhas considerações, mas talvez eu parta de um background diferente, uma vez que minha formação inicial é a de pintor, e o pintor tem uma habilidade onipotente de reorganizar o mundo, especialmente depois das formas de linguagem desenvolvidas no século XX. Acho que a partir 1850, quando as noções de cor e forma divorciaram-se do conteúdo, houve uma explosão enorme na atividade da manipulação visual. As novas invenções tecnológicas, as tecnologias pós-televisuais, permitiram-me voltar a ser um pintor. Não só com a liberdade, poderíamos dizer, de Leonardo da Vinci ou David, mas a liberdade de um Picasso ou um pós-Picasso. Assim, agora, qualquer coisa é possível. Eu estou completamente encantado com isto. (Grenaway, 2004, p. 181)

Os processos cinematográficos introduzidos por Orson Welles com a fusão e síntese de várias ações pela sobreposição de planos formados por cenas dispostas simultaneamente na profundidade do campo captado pela câmera – codificação que caracterizou também o neo-realismo italiano – conduziram a uma profunda mudança na forma de produzir cinema e na forma como o telespectador assiste a um filme. A condução narrativa não linear do filme permitiu que o telespectador passasse a ter muito mais o que olhar em cada plano mostrado. Com as possibilidades abertas pelas tecnologias digitais, o cinema já conta neste início de século com programas de computador capazes de fundir com precisão cenas que se passam diferencialmente em planos temporais distintos, indo muito além da simples profundidade de campo. Trata-se da perspectiva de explorar ao máximo a manipulação das imagens, rompendo os limites entre passado e presente com a visualização de várias temporalidades no mesmo plano. Fazendo avançar os limites tradicionais da produção cinematográfica, as novas tecnologias apresentam produtos que se caracterizam pela mistura de elementos da linguagem televisiva, do cinema e da pintura. Esse processo ocorre dentro da pesquisa atual com os sistemas de hipermídia e *o estudo filosófico-prático sobre a linguagem do cinema interessa ao processo de roteirização da hipermídia, porque discute o potencial das interações entre os seus mais íntimos e mínimos elementos* (Gosciola, 2003, p. 113). No caso da Internet, o sistema hipermediático está diretamente relacionado com a montagem paralela do cinema, graças à possibilidade de o usuário acessar vários conteúdos e mídias simultaneamente. Nos *games*, que constituem a produção hipermediática mais elaborada pelos meios propiciados pela *Word Wide Web*, o cinema forneceu os códigos da profundidade de campo, permitindo ao usuário uma visão mais detalhada de cada plano em jogo. A condução narrativa visual não linear, adotada pela linguagem do cinema moderno iniciado com Welles e Godart, possui um importante significado na produção dos *games*. Há um enorme conjunto de códigos de linguagem emprestados pelo cinema à hipermídia: o rigor do enquadramento para a composição da tela; o *close-up* como mecanismo de clicar para ampliar; o movimento da

câmera como princípio de controlar rigorosamente as localizações dos objetos na cena em jogo; os *inserts* dos próprios filmes ou de vídeos na área de interação do usuário; o *fade-out* e o *fade-in* como efeitos de transição de um nível de dificuldade do jogo para outro; o *match-cut* como significação do deslocamento temporal das batalhas; o *jump-cut* como corte brusco para a inserção de personagens, cujas regras para jogar foram alteradas etc. Os novos autores do cinema digital trabalham em equipe e incorporam simultaneamente os papéis do diretor, do roteirista, do produtor e do ator.

No âmbito da semiologia, a linguagem digital do cinema aponta para o problema de se determinar a classe dos signos formados a partir da fusão intercódiga da hipermídia. Trata-se de estudar quais signos podem deslocar a função social do cinema para o nível da decodificação política da linguagem escrita, visual e sonora, produzida pelos diversos meios de comunicação de massa, como em *Fahrenheit 11 de setembro* (2004) de Michael Moore, que utiliza simultaneamente imagens de televisão e cinema para montar um filme-documentário que produziu grande impacto sobre a reflexão a respeito do fenômeno geopolítico contemporâneo da globalização. A produção investiga os bastidores e os desdobramentos dos atentados terroristas ocorridos nos Estados Unidos, em 11 de setembro de 2001, mostrando os paralelos entre as duas gerações da família Bush que já comandaram o país e as relações entre o atual presidente americano, George W. Bush e Osama Bin Laden. O filme baseia-se no tema da guerra, que conforme explicou Walter Benjamin, produz uma satisfação artística na qual a destruição corresponde ao gozo estético, mas a mensagem é montada no sentido de mostrar a insanidade da Guerra do Iraque e amplia, desta forma, a percepção política do telespectador, e não, a sua alienação.

Bibliografia

- A PAIXÃO DE JOANA D'ARC. 1928. Direção de Carl Theodore Dreyer. França. Intérpretes: Falconetti; Antonin Artaud; Michel Simon. 1 DVD (82 min), mudo, preto e branco. Distribuição: Continental Home Vídeo.
- A REGRA DO JOGO. 1939. Direção de Jean Renoir. França. Intérpretes: Nora Gregor, Roland Toutain, Paulette Goddard, Odette Talasak. 1 DVD (110 min), son., preto e branco. Distribuição: Versátil Home Vídeo.
- ALEXANDER NEVSKY. 1938. Direção: Sergei Eisenstein. Rússia. Intérpretes: Nicolai Cherkassov; N. P. Okhlopkov; V. S. Ivasheva. 1 DVD (108 min), son., dolby digital, preto e branco. Distribuição: Continental Home Vídeo.
- ANDREW, J. D. 1989. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ARNHEIM, R. 1980. On Tourne. Apud BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. São Paulo: Abril.
- BARTHES, R. 1985. *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70.
- _____. 1971. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix/EDUSP.
- _____. 1966. *Crítica e verdade*. Lisboa: Edições 70.
- BAZIN, A. 1991. *O Cinema: ensaios*. São Paulo, Brasiliense.
- BENJAMIN, W. 1980. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. São Paulo: Abril.
- CARDOSO, L. M. O. B. 2004. Literatura e cinema: simbioses narratológicas. Disponível em: <<http://www.ipv.pt/forumedia/5/17.htm#notas>>. Acesso em 13 jun. 2004.
- DESENCANTO (Brief Encounter). 1945. Direção de David Lean. Inglaterra. Intérpretes: Celia Johnson, Trevor Howard, Stanley Holloway, Joyce Carey, Cyril Raymond. 1 videocassete (86 min), VHS, mono, preto e branco. Distribuição: 2001 Vídeo.
- ECO, U. 1984. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press.
- ERA UMA VEZ NO OESTE (Once Upon a Time in the West / C'era una volta il West). 1969. Direção de Sergio Leone. Itália /

- Estados Unidos. Intérpretes: Claudia Cardinale, Henry Fonda, Jason Roberts, Charles Bronson. 1 DVD (140 min). Distribuição: CIC / Paramount.
- FAHRENHEIT 11 DE SETEMBRO (Fahrenheit: 11/9). 2004. Direção: Michael Moore. Estados Unidos. Intérprete: Michael Moore. 1 bobina cinematográfica (116 min), son., color., 35 mm. Distribuição: Lions Gate Films Inc. / IFC Films / Europa Filmes.
- FERREIRA NETTO, G. A. 2001. *Wim Wenders: psicanálise e cinema*. São Paulo: Unimarco.
- GIBSON, J. A theory of pictorial perception. Apud SANTAELLA, Lucia & NÖTH, Winfried. 1998. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras.
- GOSCIOLA, V. 2003. *Roteiro para as novas mídias: do game à TV interativa*. São Paulo: Senac.
- GREENAWAY, P. Entrevista concedida a MOURÃO, Maria D. Cinema e novas tecnologias: conversa com Peter Greenaway. In MACIEL, Maria E. (org.). 2004. *O cinema: enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco, p. 179-190.
- INTOLERÂNCIA. 1916. Direção: David Wark Griffith. Estados Unidos. Intérpretes: Lilian Gish, Robert Harron, Bessie Love, Miriam Cooper, Mae Marsh, Constance Talmadge. 1 videocassete (197 min), VHS, mudo, preto e branco. Distribuição: 2001 Vídeo.
- GOODMAN, N. Problems and projects. Apud SANTAELLA, Lucia & NÖTH, Winfried. 1998. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras.
- MACIEL, M. E. (org.). 2004. *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco.
- METZ, C. 1980. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- MOURÃO, M. D. Greenaway e as influências das novas tecnologias na linguagem cinematográfica. In MACIEL, Maria E. (org.). 2004. *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco. p. 117-26.
- NO TEMPO DAS DELIGÊNCIAS (Stagecoach). 1939. Direção: John Ford. Estados Unidos. Intérpretes: Claire Trevor, John Wayne, Andy Devine, John Carradine. 1 DVD (97 min), son., preto e branco. Distribuição Continental Home Vídeo.
- O ENCOURAÇADO POTEMKIN. 1925. Direção: Sergei Eisenstein. Rússia. Intérpretes: Alexander Antonov, Vladimir

- Barsky, Grigory Alexandrov, Marusov, Mikhail Gomorov. 1 DVD (74 min), son., preto e branco. Distribuição: Continental Home Vídeo.
- PAIXÃO DOS FORTES (My Darling Clementine). 1946. Direção: John Ford. Estados Unidos. Intérpretes: Henry Fonda, Linda Darnell, Victor Mature. 1 videocassete (97 min), VHS, son., preto e branco. Não distribuído no Brasil.
- PARIS-TEXAS. 1984. Direção: Wim Wenders. Alemanha/França. Intérpretes: Harry Dean Stanton, Nastassja Kinski, Dean Stockwell, Aurore Clément, Hunter Carson, Bernhard Wicki. 1 DVD (145 min), son., cor. Distribuição: MercadoLivre Brasil.
- PEIRCE, C. S. 1995. *Semiótica*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva.
- PIAGET, J. & INHELDER, B. 1993. *A representação do espaço na criança*. Porto Alegre: Artes médicas.
- REIS, C. 1997. *Dicionário de Narratologia*. Apud CARDOSO, Luís. M. O. B. *Literatura e cinema: simbioses narratológicas*. Disponível em: <<http://www.ipv.pt/forumedia/5/17.htm#notas>>. Acesso em 13 jun. 2004.
- SANTAELLA, L. & NÖTH, W. 1998. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras.
- SEM LEI SEM ALMA (Gunfight at the O. K. Corral). 1957. Direção: John Sturges. Intérpretes: Burt Lancaster, Kirk Douglas, Rhonda Fleming. 1 DVD (122 min), son., cor. Distribuição: Paramount Home Entertainment.
- WERFEL, F. *Ein Sommernachtstraum*. Apud BENJAMIN, W. 1980. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. São Paulo: Abril.

Imagem: arqueologia e conceitos

ALBERTO KLEIN
Universidade Tuiuti do Paraná/UTP

Resumo

Este trabalho tem o objetivo de fazer um percurso sobre os diversos conceitos e classificações da imagem, além de fazer uma análise de sua presença no universo midiático contemporâneo. Na segunda parte pretende-se investigar as raízes da imagem na pré-história e sua associação com o fenômeno da magia e da religião.

Palavras-chave

imagem, mídia, religião, magia

Abstract

The goal of this paper is to highlight various concepts and classifications of the image and to analyse its presence in the contemporary mediatic universe. In the second part, this work intends to research the roots of the image in the pre-history of mankind and to study its association with the phenomenon of magic and religion.

Key words

imagem, media, religion, magic

Televisão e hábito

Em princípio, imagem pode ser tudo que se dirige ao olhar. Qualquer sinal que incide no globo ocular passa por processos químicos e nervosos até à formação visual de um determinado objeto que, em um determinado instante, vemos. Todo o universo de informações que se apresenta à visão humana passa a ser absorvido como imagem. Sobre este processo de apresentação imagética do mundo, Jacques Aumont afirma:

Assim, a percepção visual é o processamento, em etapas sucessivas, de uma informação que nós chega por intermédio da luz que entra em nossos olhos. Como toda informação, esta é codificada – em um sentido que não é o da semiologia: os códigos são, aqui, regras de transformação naturais (nem arbitrárias, nem convencionais) que determinam a atividade nervosa em função da informação contida na luz. (1993, p.22)

O uso da palavra *imagem* não se limita, entretanto, ao já infinito universo das coisas capturadas pela visão. Afinal, criamos imagens mentais de objetos invisíveis, que muitas vezes nunca irão se materializar diante de nossos olhos. O conjunto destas imagens compõe aquilo que chamamos *imaginário*. Não se trata de um universo reduzido à ficção, até porque as imagens produzidas pelo homem acabam por refazer o próprio homem. O que vemos, portanto, pode ser aquilo que também nos olha, parafraseando uma expressão usada por George Didi-Huberman (1992). Depois de criar nossos

deuses, delegamos a eles o poder de nos recriar. É assim que Edgar Morin coloca o imaginário, como uma *estrutura antagonista e complementar daquilo que chamamos real, e sem a qual, sem dúvida, não haveria o real para o homem, ou antes, não haveria realidade humana* (1997, p.80). Com os olhos fechados formamos imagens oníricas. Experimentamos um mundo impossível através das imagens produzidas pelos sonhos (até mesmo por aqueles vivenciados na vigília) e, com elas, alimentamos o nosso imaginário. Não é por acaso que Ivan Bystrina coloca o sonho como uma das raízes transformadoras da cultura, que ele denomina Segunda Realidade. Ele irriga a produção de novos textos culturais, inspirando a criação de novas imagens. Neste mesmo sentido, Morin afirma:

(O imaginário) dá uma fisionomia não apenas a nossos desejos, nossas aspirações, nossas necessidades, mas também a nossas angústias e temores. Liberta não apenas nossos sonhos de realização e felicidade, mas também nossos monstros interiores, que violam os tabus e as leis, trazem a destruição, a loucura ou o horror. Não só delinea o possível e o realizável, mas cria mundos impossíveis e fantásticos. (1997, p.80)

O imaginário faz-se concretamente visível nos objetos da arte e da religião. Damos forma a pinturas, esculturas e desenhos em nossos sonhos e pesadelos. Traçamos a fisionomia dos nossos deuses, fazendo-os à nossa imagem e semelhança. A imaginação humana não se prendeu a uma virtualidade mental, mas se inscreveu visivelmente, através do espetáculo da magia, da religião e da arte, em nossa realidade. Assim, devemos reconhecer a dupla natureza das imagens criadas pelo homem: mental e material.

Dentro do universo das imagens produzidas materialmente, podemos identificar naturezas muito diversas, que variam conforme seu material ou seu suporte tecnológico. Assim, temos esculturas, pinturas, grafite, bordados, estampas, fotografias, cinema, imagens de TV, infografias, holografias etc. Notamos que a vertiginosa evolução tecnológica na qual nossa cultura está inserida apresenta-nos

um mundo que se multiplica a cada dia na forma de imagens em diferentes suportes. Neste sentido, tornam-se cada vez mais acessíveis *gadgets* como *palm tops*, celulares com acesso à Internet e que tiram fotos, assim como tecnologias de ponta, como a Realidade Virtual. Há também promessas para um futuro muito próximo quanto à utilização de hologramas e nanorrobôs (que serão literalmente ingeridos) como meios de comunicação interpessoal.

Do mesmo modo que variam os suportes, abre-se um leque de diferentes funções assumidas pelas imagens. Elas podem cumprir um fim religioso ou mágico, constituindo-se um símbolo ritualístico; como vimos, provavelmente este foi o primeiro horizonte da criação das primeiras imagens. Assumem mais tardiamente uma dimensão puramente estética, e aí estamos diante do valor artístico que salta das pinturas e esculturas e outras formas de artes visuais. Aqui, o ritual cede ou se torna residual nas formas profanas do culto à arte. Conforme Walter Benjamin (1969, p.224), o valor de culto de uma obra é sobreposto por seu valor de exposição, em uma era em que prevalecem mecanismos de reprodução mecânica da imagem, principalmente com a fotografia e o cinema.

Pela primeira vez na história, a reprodução mecânica emancipa a obra de arte de sua dependência parasítica do ritual. (...) a obra de arte torna-se uma obra de arte projetada para a reprodutibilidade¹. (1969, p.224)

Morin (1997, p.77) vai tratar da experiência estética tanto na arte como na cultura de massa como uma “degradação” da participação religiosa. Enquanto nesta última, o mergulho na imagem representaria uma experiência de um imaginário que se torna mais real do que o próprio real, assistir a um filme ou a uma novela designa uma experiência que se situa um degrau abaixo da participação mágica e religiosa. Neste caso, rege uma dupla consciência do espectador, este pode ser intensamente absorvido pela obra, apesar do imaginário ser apenas tomado como imaginário.

1 Tradução do autor deste trabalho.

Devemos também reconhecer muitas outras funções da imagem no contexto da cultura de massa. Ela se restringe a uma finalidade informativa em fotos e charges de jornais, revistas, mesmo que se oriente por critérios estéticos. As imagens, do mesmo modo, servem de passatempo, distração; entretenimento nas mais diversas produções nos meios de comunicação de massa. Orientam-nos para o consumo, como o fazem as fotografias publicitárias, comerciais de televisão, assim como a floresta de *outdoors*, painéis eletrônicos, *banners*, e tantos outros suportes imagéticos que enchem o espaço urbano.

As diferentes naturezas, origens, suportes e funções demonstram como esse conceito é complexo e escorregadio. O esforço de análise e classificação das imagens está no domínio de diversas áreas do conhecimento, tais como: Filosofia, Estética, Psicologia, Comunicação, Antropologia²; Teologia, entre outras. A natureza das imagens é amplamente investigada pela física e pelas neurociências. A esta última estão vinculados trabalhos instigantes do neurologista norte-americano Oliver Sacks, um notório campeão de vendas, e do neurocientista português Antônio Damásio.

No final do livro *O Mistério da Consciência*, Damásio preocupa-se em discorrer sobre conceitos usados ao longo de sua obra. O termo *imagem*, para o neurocientista português, é empregado no sentido de padrão mental, podendo se remeter a processos conscientes ou inconscientes. Imagens mentais não se restringem, conforme Damásio, à percepção visual; elas podem cobrir todo espectro sensorial. Poderíamos, assim, falar de imagens táteis ou olfativas³. A própria mente deveria ser entendida como um processo ligado a um fluxo contínuo de imagens. Sobre como se dá este fluxo o autor escreve:

O processo que chegamos a conhecer como mente quando imagens mentais se tornam nossas, como

- 2 Etienne Samain, em um interessante ensaio chamado "Para que a antropologia consiga tornar-se visual", analisa a possibilidade de se fazer antropologia através da fotografia.
- 3 Embora haja uma aproximação com o conceito de ícone em Peirce, Damásio está tratando exclusivamente de imagens mentais.

resultado da consciência, é um fluxo contínuo de imagens, e muitas delas se revelam logicamente inter-relacionadas. O fluxo avança no tempo, rápido ou lento, ordenadamente ou aos trambolhões, e às vezes segue não uma, mas várias seqüências. Às vezes, as seqüências são concorrentes, outras vezes convergentes ou divergentes, ou ainda sobrepostas. Pensamento é uma palavra aceitável para denotar esse fluxo de imagens. (2000, p.402-3)

Sobre a investigação em torno da imagem, aqui considerada a partir de seus suportes físicos, a iconologia e a iconografia, como métodos de investigação da imagem, devem ser lembradas como ferramentas importantes, principalmente com as contribuições de Aby Warburg, Fritz Saxl e Erwin Panofsky.

É claro que a semiótica não se furtou em contribuir para seu estudo. Aliás, todas as tradições de estudos semióticos passam necessariamente por uma reflexão e sistematização de uma teoria dos signos que abarque, obviamente, a questão da imagem. Na semiótica de Charles S. Peirce, a noção de ícone, que se constitui a partir do critério de semelhança em relação ao objeto, aproxima-se mais do conceito de imagem. Entretanto, deve-se ter cuidado ao fazer uso deste conceito, uma vez que o ícone, segundo Peirce, refere-se também a signos de canais não visuais, envolvendo todo espectro sensorial do homem. Assim, podemos ter ícones acústicos, quando, por exemplo, imitamos o som de um pássaro ou a voz de alguma figura pública.

Ao deslocar sua atenção do signo para o texto, a Semiótica da Cultura fornece-nos uma perspectiva mais adequada para abordar a imagem enquanto um fenômeno cultural. Com as contribuições dos semioticistas da Escola de Tartu-Moscou, passamos a encarar a imagem não apenas como um signo fechado, mas como um entrelaçamento de fios e tramas, ou seja, pela associação dos seus elementos visuais e sua projeção histórica que uma determinada imagem, como um produto cultural, deve ser considerada. Por isso, em suas famosas *Teses para um Estudo Semiótico da Cultura*, Lotman,

Ivanov, Toporov, Uspenskij e Pjatigorskij, consensualmente, declaram o texto como uma *unidade básica da cultura* (1975, p.62). A natureza textual da imagem não a reduz à esfera do verbal; a palavra *texto*, neste caso, está em consonância com o seu significado original remetendo-nos à idéia de tecido, urdidura ou tapeçaria. Norval Baitello Jr. explica claramente a noção de texto:

Ora, o registro de um determinado signo ou de um grupo de signos, sua permanência ou sua transformação em diferentes momentos perceptivos, constitui um percurso, ou seja, um encadeamento, uma associação de signos, vale dizer, um objeto de natureza narrativa, no qual o significado não se mantém senão globalmente (...). Assim, o tecido não é apenas uma somatória de fios ou fibras, mas a textura que estas fibras produzem. Assim, o texto não é um conjunto, uma somatória de elementos discretos, mas sim o resultado de uma interação de elementos e sua projeção temporal. Um signo único não será portanto um texto se não for visto em um percurso, em uma relação temporal ou espacial, dialogando consigo próprio ou com outros signos. (1997, p.41-2)

A complexidade do texto ajuda-nos a elucidar a natureza de uma imagem, a partir de sua história e de seus vínculos com uma determinada cultura. Certamente, é esta abordagem semiótica que estará, de forma subjacente, presente na análise que faremos da iconografia cristã. Entretanto, ainda permanece o desafio de lidarmos com um conceito mais preciso e operacional de imagem, que se case com os objetivos deste trabalho.

Em um instigante ensaio sobre a fotografia, o teórico da mídia tcheco Vilém Flusser, que passou boa parte de sua vida em São Paulo, incumbe-se da tarefa de conceituar *imagem* e o faz com simplicidade e criatividade. Mas, uma vez que sua obra trata essencialmente de fotografia, Flusser se prende à noção de imagem plana, e não se preocupa, além disso, em estabelecer tipologias. Sua reflexão passa também pela instância mental das imagens, ao tentar definir

imaginação como elemento fundamental na construção e decodificação de imagens. Diz ele logo no início de sua obra:

Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões de espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano. Devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação. No entanto a imaginação tem dois aspectos: se de um lado, permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, de outro, permite reconstituir as duas dimensões abstraídas na imagem. Em outros termos: imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens. (2002, p.7)

É a partir deste pensamento de Flusser que Norval Baitello Jr. nos retrata uma espécie de crise da imaginação diante do excesso de imagens cotidianas a que estamos expostos. É justamente neste trânsito entre imagens internas e externas, onde Flusser localiza a idéia de imaginação, que se institui um desequilíbrio. O titanismo e a onipresença das imagens externas diminuiria nossa capacidade de construir novas imagens do mundo e imaginar outras possibilidades, estabelecer novas relações: *De tanto serem interpelados, das maneiras mais apelativas e insidiosas, em toda e qualquer hora, em todo e qualquer lugar, com imagens cada vez mais gritantes e repetitivas, nossos olhos já não querem ver...* (2003, p.80). Se as imagens são intermediações entre o homem e o mundo, como diz Flusser, em que medida seriam elas também biombos? É assim que as cidades acabam sendo escondidas pelos *outdoors*. O não poder ver por causa da saturação transforma-se em um não querer ver e a crise se instaura no olhar.

O filósofo e sociólogo alemão Dietmar Kamper, em *A Estrutura Temporal das Imagens*, nos diz que nossa órbita ocular é palco de uma derrota secular da visão. A velocidade e saturação de imagens em um universo coberto pelos meios de comunicação seriam os perpetradores dessa derrota. Em um outro texto, *Imanência dos Media e Corporeidade Transcendental*, Kamper nos pergunta se há algum mundo além dos *media*, ou se eles já cobriram tudo.

À crise do olhar em razão de um universo tomado por imagens está ligada à fábula de Borges, citada por Baudrillard no início de seu *Simulacros e Simulação*. A estória nos fala de um rei que encomendou aos cartógrafos de seu reino um mapa que representasse perfeitamente a geografia de seu país. O resultado acabou ficando tão perfeito que a obra acabou cobrindo totalmente o território. Esta fábula serve para Baudrillard nos assegurar que hoje habitamos o mapa e não mais o território, *cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa*. (1991, p.8)

Kamper apresenta-nos, na Enciclopédia Antropológica *Cosmo, Corpo e Cultura*, um sentido ambivalente na origem da palavra alemã equivalente à imagem, *bild*. Do antigo alto alemão, *billid*, engloba significados como forma, essência, imagem, cópia ou reprodução. Há, assim, um problema, portanto, desde o início, em que a representação dá lugar à magia, já que *bild* pode designar a presença de uma essência. Kamper, deste modo, nos diz que, originariamente, a imagem tem como objetivo reproduzir, apresentar e desenhar. Sobre a magia evidenciada na ambivalência do conceito, diz o autor: *Esta posição mutável entre uma ordem mágica da plena presença na qual a imagem é idêntica àquilo que mostra e uma ordem da representação que tende ao vazio (...) nunca se perdeu de todo* (2002). O sacramento da Eucaristia e a veneração de imagens dos santos na igreja são prova evidente de que os vestígios da magia não se perderam.

O que podemos dizer da sacralização das imagens publicitárias, segundo este pensamento? Ao mesmo tempo em que ocorre uma banalização das imagens, devido ao seu excesso em nosso cotidiano, devemos também admitir um esforço em divinizar produtos através de imagens, o que nos leva fatalmente à onipresença do

espetáculo em nossa sociedade. Trata-se aí da tentativa de recuperar um poder que as imagens rituais exerciam sobre o homem, mesmo que residualmente. O objetivo é, claramente, provocar encantamento e, para tanto, deve-se tentar sobressair diante do gigantismo assumido pelas imagens no espaço urbano. *Outdoors* ficam cada vez maiores e acabam inaugurando uma disputa do espaço pelas imagens, como afirma Baitello (2003, p.80). Recentemente, a agência de publicidade DPZ, em um anúncio, fixou um automóvel na superfície de um *outdoor* em uma avenida da capital paulista, exemplo claro de fazer a imagem confundir-se com o próprio objeto, evidenciando uma intenção mágica. Do mesmo modo, o culto dedicado aos líderes políticos e o patrocínio da cultura de massa à veneração das estrelas do *show business* mostram a força do encantamento exercido pelas imagens ainda na entrada do século XXI.

Um outro desafio se apresenta ao lidarmos com a questão da representação sógnica da imagem. Sobre isto, vale a pena citarmos a polêmica acerca da natureza da imagem entre o semiótico Winfried Nöth e o respeitado pesquisador Hans Belting, conforme nos relata Benjamin Burkhardt no artigo *Controvérsia em Torno de uma Ciência das Imagens*. No início de 2004, em um encontro acadêmico na Alemanha, Nöth argumentava haver uma deficiência semiótica nas pesquisas de Belting, em razão deste ignorar a natureza sógnica das imagens, ao passo que este último acusava a semiótica de reduzir a imagem ao conceito de signo, dando a ela um caráter unicamente representacional. *Abaixo a Imagem e Todo Poder ao Signo* era o provocativo título da conferência de Belting. De fato, a noção de signo torna-se insuficiente para abrigar toda força irradiadora da imagem, sendo por isso que a Semiótica da Cultura privilegiou o conceito de texto. A imagem, enquanto objeto da cultura, já se apresenta como uma unidade complexa, de natureza narrativa, como um encadeamento de elementos que se dialogam, compondo uma história que lhe confere um sentido e uma função cultural. Esta controvérsia, portanto, estaria resolvida se ao invés de um signo, nos defrontássemos com um texto, pois a ambivalência das imagens e o seu poder exercido sobre o homem só podem ser deslindados em uma unidade mínima narrativa e complexa.

O que são imagens, então? De um ponto de vista da cultura e levando em consideração o aspecto material do objeto, imagens são textos culturais, construídos pelo homem, frutos de sua imaginação, que duplicaram o seu mundo e seu imaginário, dando-lhe formas figurativas ou abstratas nos mais diversos suportes visuais. As diferentes funções e naturezas das imagens, em diferentes épocas, congregam a ambivalência da distância representativa e de sua participação na essência do que está por detrás delas. Representação e presentificação são dois limites (não deixando de observar as inúmeras possibilidades gradativas) entre os quais percorre o poder que as imagens sempre exerceram sobre o homem.

A arqueologia da imagem

Neste item será analisada apenas a origem das imagens materiais produzidas pelo homem, deixando de lado o problema das imagens mentais, pois este é um fenômeno que transcende, obviamente, o gênero *Homo*.

Um dos maiores problemas ao nos defrontarmos com a pré-história da humanidade, como nos alerta Leroi-Gourhan, é que lidamos quase somente com dados probabilísticos, o que limita uma reconstituição das práticas, atitudes do homem pré-histórico frente às imagens e do poder nelas investido. Todos estes elementos não são fossilizáveis e, portanto, cabe ao estudioso interpretá-los através de pistas deixadas pelos nossos ancestrais. Outra dificuldade é que denominamos como pré-história um período de longas e sucessivas etapas do processo de evolução humana, que remonta a alguns milhões de anos e que durou até mais ou menos dez mil anos atrás. Estamos tratando, portanto, não de um homem, mas de uma variedade de espécies *Homo*, que ao longo do tempo foram extintas pela seleção natural até culminarem no *Homo sapiens*, há cerca de cem mil anos.

A questão da religiosidade do homem pré-histórico está ligada muitas vezes ao problema do surgimento das primeiras imagens, pois delas se extraíam, provavelmente, temas mitológicos, muito embora seja possível identificar a presença de um pensamento religioso antes mesmo do período figurativo no paleolítico superior.

Uma vez que o terreno é movediço, ao invés de perguntarmos quando surgiu a centelha religiosa na humanidade, seria melhor indagarmos em que etapa do processo evolutivo percebemos sinais de que o homem é religioso. Mircea Eliade, que não é um estudioso da pré-história, objeta a este tipo de questionamento, pois, para ele, a religiosidade não é fruto de uma etapa do processo evolutivo, ao invés disso, ela constitui uma estrutura na mente humana (1978, p.13). Devemos nos lembrar de que a religiosidade, mitos e ritos praticados pelo homem pré-histórico estão profundamente vinculados à questão da emergência da cultura, conforme assinalam Ivan Bystrina e Edgar Morin.

Em seu livro *As Religiões da Pré-história*, título que esconde as verdadeiras intenções da obra, Leroi-Gourhan toma como desafio discutir esse tema e responder a esses questionamentos. O paleontólogo avisa ao leitor, contudo, que em sua análise, justamente por falta de materiais que possibilitem uma separação conceitual, não será feita nenhuma distinção entre religião e magia. De qualquer modo, haveria indícios de detectar a crença em algo transcendente. Assim, Leroi-Gourhan defende que as manifestações e objetos produzidos pelo homem, que não poderiam ser explicados por razões de sobrevivência física da espécie, poderiam apontar para a religiosidade deste homem: *a presença do ocre no habitat do homem de Neanderthal é considerada um fato religioso, porque não é explicável por necessidades de sobrevivência material.* (s/d, p.26). Portanto, há motivos claros para atestar o pensamento religioso no homem a partir do paleolítico superior, a partir de cerca de 50 mil anos atrás. Embora faltem elementos suficientes para comprovar uma religiosidade mais tardia, pode-se contudo admiti-la:

Feitas estas reservas, não há nenhuma razão válida para recusar aos antropídeos paleolíticos preocupações de caráter misterioso, quanto mais não fosse porque a sua inteligência, da mesma natureza, senão do mesmo nível, da do homo sapiens, implica a mesma reação em face do anormal e do inexplicável. O homem, desde as primeiras formas até a nossa, inaugurou e desenvolveu a reflexão,

ou seja, a capacidade para traduzir em símbolos a realidade material do mundo que o envolvia. A propriedade elementar da linguagem consiste em criar, paralelamente ao mundo exterior, um mundo todo poderoso de símbolos sem os quais a inteligência se revelaria ineficaz. (s/d, p.26)

Ivan Bystrina, amparado no critério de Leroi-Gourhan para detecção do pensamento mágico e religioso no homem, cria o conceito de *segunda realidade* como o domínio dos mitos, rituais, magia, religião, artes e todas as manifestações que não se explicam por necessidades de sobrevivência material do homem. O elemento fundante desta *segunda realidade*, que, para Bystrina, equivale ao conceito de cultura, seria a consciência da morte. Se esta é o maior obstáculo da *primeira realidade* (realidade bio-física e técnica do homem, exigindo mecanismos de sobrevivência material), é possível somente superá-la no plano simbólico. Daí é que se estabelecem os compromissos humanos com os deuses e a magia, que a partir de então vão governar a vida humana. A cultura, neste sentido, é fruto da experiência humana da morte. Os vestígios de que o homem pratica rituais de enterro de seus semelhantes há pelo menos 50 mil anos, muitas vezes com acompanhamento de flores junto ao corpo, apontam também a presença de um rico universo simbólico, tomado já por um pensamento mágico. Em muitos casos, as armas e utensílios eram depositados junto com o morto, o que indicaria, segundo Edgar Morin, uma possível preservação da identidade depois da morte. Um outro caso interessante são corpos inumados em posição fetal, evidenciando a crença de renascimento depois da morte. As primeiras pistas dos funerais pré-históricos ainda não registram o aparecimento de uma arte figurativa, que começaria a evoluir posteriormente.

Ao que Bystrina chama de *segunda realidade*, Edgar Morin denomina *segunda existência* o domínio deste universo simbólico. Tal como Bystrina, Morin também acredita no papel da morte como fundadora deste universo, no decorrer do processo de hominização. Em uma de suas principais obras, *O Paradigma Perdido*, o autor assim se expressa:

Portanto, tudo nos indica que o Homo sapiens é atingido pela morte como por uma catástrofe irremediável, que vai trazer consigo uma ansiedade específica, a angústia ou o horror da morte, que a presença da morte passa a ser um problema vivo, isto é, que trabalha a sua vida. Tudo nos indica igualmente que esse homem não só recusa essa morte, mas que a rejeita, transpõe e resolve, no mito e na magia. (s/d, p:95)

Antes mesmo do surgimento da arte figurativa, há cerca de 35 mil anos a.C, aparecem já formas de grafismo. São seqüências de linhas gravadas em pedras e ossos; guardando entre elas a mesma distância que, para Leroi-Gourhan, são as evidências mais antigas de um comportamento rítmico do homem e assinalam a certeza de que o grafismo se inicia no abstrato e caminha em direção à figuração concreta. Para o autor, *este caminho, tantas vezes seguido pelas artes históricas, leva-nos a admitir que corresponde a uma tendência geral, a um ciclo de maturação, onde o abstrato esteja realmente na base de uma expressão gráfica. (s/d, 192).*

As primeiras imagens figurativas começam a aparecer mais abundantemente a partir de mais ou menos 30 mil anos atrás, tendo como suporte paredes de grutas e objetos móveis, como armas. Concentram-se, principalmente na Europa, sendo que as imagens parietais encontram-se basicamente restritas à Espanha, França e sul da Itália. As descobertas da arte paleolítica são relativamente recentes e aconteceram quase simultaneamente: a gruta de Chabot (1878) e Altamira, na Espanha (1879).⁴

4. Achados arqueológicos mais recentes, no Parque Nacional da Serra da Capivara, no Piauí, atestam a presença de figuras antropomórficas em rochas do sítio Tocá da Bastiana que datariam de 30 mil anos. A arqueóloga brasileira Niède Guidon, responsável pelas descobertas, publicou em 1986, na conceituada revista *Nature*, que havia ali vestígios de ocupação humana no continente americano de 50 mil anos atrás. Sua tese tornou-se bastante polêmica em meio à comunidade científica, uma vez que refutava a hipótese mais aceita de que o continente havia recebido as primeiras migrações humanas há cerca de 12 mil anos pela passagem do estreito de Bering. Informações mais detalhadas podem ser encontradas no informativo da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência: www.jornaldaciencia.org.br.

Seriam as pinturas e inscrições parietais e móveis do paleolítico frutos da capacidade imaginativa do artista ou manifestações religiosas? A dificuldade de responder a esta questão nasce justamente do fato de nosso olhar sobre a pré-história se contaminar de noções atuais de arte e religião. Poderíamos, neste instante, concordar com Edgar Morin, segundo o qual *os fenômenos mágicos são potencialmente estéticos e os fenômenos estéticos são potencialmente mágicos* (s/d, p.98). Se se separar o artista do homem religioso, a discussão perde solidez, conforme nos alerta Leroi-Gourhan. Suas mensagens, através das figuras, respondem a uma *necessidade, ao mesmo tempo física e psíquica, de assegurar a apropriação do universo pelo indivíduo ou grupo social, de realizar a inserção do homem através do aparelho simbólico no campo movediço e aleatório que o envolve* (s/d, 81-2). Este aparelho simbólico não pode ser despido de um pensamento mítico e mágico. Defrontamos, agora, com as primeiras evidências de uma relação mágica entre homem e imagem; e o suporte para as primeiras figuras desenhadas são principalmente as paredes de grutas.

Quais eram os temas mitológicos inscritos nas cavernas que este homem nos deixou? Os estudos e análises empreendidos por Leroi-Gourhan são uma das principais contribuições de sua obra. A partir de um inventário destas figuras, o paleontólogo francês constatou três núcleos temáticos que envolvem toda a arte no paleolítico, a saber: animais, seres humanos e signos. Estes últimos, apesar de sua natureza abstrata, são considerados pelo autor como símbolos sexuais do masculino e do feminino. Uma constatação impressionante é que não há muitas variações de sentido nessas figuras, mesmo cobrindo um período que vai de 30 mil anos a. C. até nove mil anos a. C. As análises e associações feitas por Leroi-Gourhan permitem concluir que animais (cavalo e bisonte aparecem com abundância), figuras humanas e signos, que aparecem muitas vezes com o seu par oposto, constituem um tema binário, com representações simbólicas do masculino e do feminino. Uma das tarefas do autor é cruzar os núcleos e tentar decifrar seus temas, o que nos leva para um campo de dados probabilísticos. Apesar das sombras que pairam sobre a religiosidade na pré-história, o paleontólogo francês conclui

que a constância dos temas, durante um longo período, dão provas de um sistema simbólico de crenças mais complexo do que se imaginara. Assim afirma ao final de seu livro:

Faltam-nos ainda elementos para descrever o progressivo enriquecimento e as variações regionais do aparelho mitográfico entre o fim do Solutrense e o Madalenense Médio, entre 15.000 e 12.000. Conjuntos admiravelmente homogêneos (...) atestam que nesta época, entre o Loire e os Pirineus, não só o grupo central se tornou muito denso, com a sua combinação de pares de animais emparelhados por espécies diferentes, como ainda as figuras de homens compósitos, os felinos, os rinocerontes e os animais sem cabeça que povoam os fundos, criaram uma retaguarda densa de símbolos vinculados à zona mais íntima do mistério. (s/d, 134).

A conclusão do autor acerca do binarismo da arte paleolítica converge com a posição de Ivan Bystrina de que o processo de codificação semiótica mais arcaico é o binário. Dividir o mundo em dois representaria o modo pelo qual o homem começa a organizar todo o aparato simbólico que o envolve. As percepções do masculino e do feminino, da noite e do dia, das sensações de prazer e dor, presentes na realidade biofísica do homem, inspirariam a formação de textos culturais com características duais. No processo de desenvolvimento ontogênico do ser humano, Harry Pross trata semelhantemente das experiências pré-predicativas do claro/escuro e dentro/fora, constituindo-se como as raízes da experiência do homem. Por ser justamente a mais arcaica, a divisão binária é o mais forte modo de codificar a realidade. No Cristianismo, a idéia do mal, contrapondo-se a Deus, encarna-se na figura do Diabo⁵; no cinema e nas novelas, narrativas que possuem um acirrado dualismo são as

5 A existência do Diabo, ou de um mal encarnado, não está muito clara no Antigo Testamento. Após o cativoiro babilônico dos judeus e o conseqüente contato com o Madselismo e o Zoroastrismo, suas referências se tornam claras e abundantes no Novo Testamento. Portanto, quando nasce o Cristianismo, sua

que fazem maior sucesso, pois facilitam a absorção da mensagem pelo telespectador.

Além do binarismo dominante nas figuras paleolíticas, podemos entrever também um compromisso mágico na relação entre homem e imagem, a partir do qual o homem estende seu domínio sobre a natureza. Embora faltem elementos seguros e comprobatórios, Leroi-Gourhan admite que o maior argumento em favor deste comportamento está nas imagens feridas de cavalos ou bisontes. Isto poderia indicar um ritual a fim de garantir o êxito da caça. Curioso, porém, é que as feridas aparecem somente em 4% das figuras de animais, o que não exclui a possibilidade de que o ferimento de um animal valeria também para todo o rebanho. O que está em discussão é a presença de uma mentalidade mágica que manipula símbolos, com o objetivo de suprir eficazmente suas necessidades cotidianas. Nas palavras de Jacques Maritain, o signo mágico *não apenas faz os homens conhecerem, ele faz as coisas serem; é uma causa eficiente em si mesma* (apud. Nöth, 1996, p.38). A magia implica em uma crença de que as coisas possuem uma dupla existência, na qual os limites entre o signo e o objeto representado encontram-se difusos. O cavalo está presente em sua imagem, ou melhor, a imagem mental evocada pelo significante pode se confundir com o próprio cavalo. É assim que passamos a projetar nossas visões sobre o mundo exterior até ao ponto em que ambos se misturam. A partir do grafismo e da arte figurativa pré-histórica, Edgar Morin vê traços bastante convincentes deste encantamento do mundo.

Portanto, o que o grafismo mural nos revela é a ligação imaginária com o mundo. Por um lado, a palavra, o sinal, o símbolo, a figuração vão ininterruptamente re-apresentar ao espírito, mesmo na ausência deles, os seres e as coisas do mundo exterior e, num certo sentido, esses seres e essas coisas passam a ser dotados de um poder de invasão. Por outro lado, são as imagens mentais que invadem o mundo exterior. É nesta confusão, e para transpor esta

figura já havia sido fortemente caracterizada. Sobre a história do Diabo e as formas que ele assume no Cristianismo, remetemos o leitor ao livro "O Diabo no Imaginário Cristão", de Carlos Roberto F. Nogueira.

confusão, que se constroem o mito e a magia, quer dizer, uma organização ideológica e prática da ligação imaginária com o mundo (s/d, 100).

Os exemplos dessa maneira mágica de pensar o mundo não se esgotam no paleolítico, muito menos nas culturas primevas contemporâneas, pois encontram-se também nos domínios das diversas formas de religiosidade contemporânea. A própria questão do uso dos ícones religiosos evidencia, em muitos casos, este compromisso mágico estabelecido com as imagens. O antropólogo James Frazer, imbuído de uma visão positivista assim se expressa a respeito da magia: *o homem confundiu a ordem de suas idéias com a ordem da natureza, e assim imaginou que o controle que tem, ou parece ter, sobre os seus pensamentos permitiu-lhe exercer um controle correspondente sobre as coisas.* (apud. Nöth, 1996, p.40)

Ao problema da imagem está sempre ligada a questão do duplo: Espelho, simulacro, figuração: a magia irrompe com intensidade variável, independentemente da cultura, tempo ou dos suportes que a imagem toma, questionando o homem sobre os limiares semióticos da representação. Muitas vezes, a imagem é tomada como mentira e se encontra diante da fúria dos iconoclastas, mas a magia volta, pois os fenômenos estéticos são potencialmente mágicos, conforme nos lembra Morin. Desde Narciso (a ele está associado o termo *narcose*) o encantamento ainda persiste. Mas com ele convivem contraditoriamente a saturação e a banalização em uma época coberta pelas mídias.

Bibliografia

- BAITELLO Jr, Norval. 1997. *O animal que parou os relógios.* São Paulo: Annablume.
- BAUDRILLARD, J. 1991. *Simulacros e simulação.* Lisboa: Relógio D'água.
- BELTING, H. 1994. *Likeness and presence: a history of the image before the era of art.* Chicago, London: The University of Chicago Press.

- BENJAMIN, W. 1969. *Illuminations*. New York: Schocken Books.
- BURKHARDT, B. 2004. *Der streit um die wissenschaft der bilder*. Disponível em www.telepolis.de/deutsch/inhalt/konf/16781/1.html. Acesso em 20 de fevereiro.
- BYSTRINA, I. 1995. *Tópicos de semiótica da cultura*. São Paulo: editado pelo Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica (PUC-SP).
- _____. 2002. *Cosmo, corpo, cultura. Enciclopédia antropológica*. Christoph Wulf (org.). Milano: Mondadori.
- CONTRERA, M. S. e HATTORI, O. T. (org.). 2003. *Publicidade e cia*. São Paulo: Pioneira Thompson Learning.
- ELIADE, M. 1978. *História das crenças e das idéias religiosas*, v.1. Rio de Janeiro: Zahar.
- FLUSSER, V. 2002. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- KAMPER, D. 2002. *Estrutura temporal das imagens*. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br>>. Acesso em: 20set.
- _____. 1997. *Os padecimentos dos olhos*. In: *Ensaio de Complexidade*. Porto Alegre: Sulina.
- LEROI-GOURHAN, A. s/d. *As religiões da pré-história*. Lisboa: Edições 70.
- _____. s/d. *O gesto e a palavra: técnica e linguagem*. Lisboa: Edições 70.
- MORIN, E. s/d. *O paradigma perdido: a natureza humana*. Lisboa: Europa-América.
- NOGUEIRA, C. R. F. 1986. *O diabo no imaginário cristão*. São Paulo: Ática.
- _____. 1996. *Semiótica da magia*. In: "Dossiê Magia", Revista da USP, nº31. São Paulo: USP, Setembro, outubro e novembro.
- PROSS, H. 1980. *Estructura simbólica del poder*. Barcelona: Gustavo Gili.

Apuntes desde la semiótica: hacia
una *antropófaga* comunicación
intercultural

RODRIGO BROWNE SARTORI
Universidad Austral de Chile

Resumen

El propósito del presente trabajo es romper, desde un giro semiótico-intercultural, con la lógica tradicional. Una lógica que construye imaginarios a partir de lecturas sesgadas provenientes de los discursos de autoridad. Como reacción a este quiebre se intenta potenciar un proyecto *deconstructivo* que brota de la carga negativa generada en torno a nociones como la *antropofagia*. Concepto que, en el diccionario de la *R.A.E.*, se define como perverso y antioccidental. Para resistir al hermetismo de dicho discurso se reivindican las estrategias de subversión que habilita el *manifiesto antropofago* (1928) de Oswald de Andrade; ejercicio que permite estimular una mirada *antropófaga* de y hacia la comunicación intercultural.

Palabras-chave

comunicación intercultural, antropofagia, Oswald de Andrade

Abstract

The purpose of the following paper is to break up-from an intercultural-semiotic focus- the traditional logic. A logic which constructs imaginaries drawn from biased readings based upon the discourses of the authority. As a reaction to that breaking it is intended to promote a *deconstructive* project. A change in the *episteme* which explodes as a consequence of the negative burden generated in relation to notions as the *anthropophagy* that, in the *R.A.E.* dictionary, is defined as evil and anti-occidental. In order to resist the inscrutability of the discourse already mentioned, subversion strategies -enabled by the *manifiesto antropofago* (1928) by Oswald de Andrade- are vindicated; an exercise that allows to stimulate an *anthropophagous* view from and towards the intercultural communication.

Key words

intercultural communication, anthropophagy, Oswald de Andrade

*Somos todo el pasado, somos nuestra sangre,
somos la gente que hemos visto morir,
somos los libros que nos han mejorado,
somos gratamente los otros.*

J.L. Borges, 1979, p.997

Una de las declaraciones de principios más radicales de la vanguardia artístico-cultural latinoamericana fue el *Manifiesto Antropófago* que publicó Oswald de Andrade (1890-1954), en mayo de 1928 y cuyo propósito era clamar por una mirada *contracolonia*l de la antropofagia brasileña como punto de deglución de, en su caso, la parte más sabrosa de la cultura europea para hacerla carne propia, como un mestizaje de lo cosmopolita y lo local, frente al simbólico acto caníbal de la colonización: "Sin nosotros -escribía de Andrade- Europa ni siquiera tendría su pobre declaración de los derechos del hombre" (Andrade, 1928, p.-3):

Los postulados de Oswald de Andrade son vitales para introducir lo que se pretende proponer en esta comunicación. La antropofagia como fuente de denuncia de una sociedad patriarcal subsumida por un discurso occidental que embarga lo ajeno y lo exótico. Dicho tema, es, sin duda, el principal requerimiento que este artista y su apetitoso movimiento aspiró defender y difundir. Por lo mismo, al comenzar su manifiesto, de Andrade no escatimó en indicar que ese punto de reflexión antropófago es lo que permite analizar, desde el placer de la alimentación y las conclusiones de la digestión, el estado de marginalidad de la cultura brasileña (por ende latinoamericana) y que se manifiesta en la relegación, por parte de los absolutismos imperantes, de las culturas y movimientos periféricos. "Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente.

Filosóficamente (...) Tupy, or not tupy that is the question"¹ (Andrade, 1928, p. 3), señala Andrade en su manifiesto antropófago.

Desde esta mirada específica, elaboramos un proyecto de análisis del imaginario de las sociedades posmodernas, especialmente en lo que respecta a la cuestión del Otro excluido por una sociedad moderna. Exclusión controlada por un discurso de autoridad que se encerró en un modelo ideal y que obvió todo tipo de marginalidades y opciones alternativas que quedaban, sin más, dejadas en el limbo de lo irracional, lo inconveniente o lo ilegal.

Umberto Eco (2002) en un discurso pronunciado, recientemente, en Jerusalén con motivo del doctorado *honoris causa* concedido por la Universidad Hebrea, señaló que los siglos anteriores, incluyendo los modernos, han sido escenario de lo que conocemos como colonialismo, racismo, intolerancia, etcétera. En occidente, la responsabilidad del hombre blanco era considerar su civilización (occidental y cristiana) como la única posible, "(...) de aquí -afirma Eco- el derecho y la misión de convertir a todos aquellos que seguían un modelo cultural diferente" (Eco, 2002, p. 11). Como también -anuncia este intelectual- el surgimiento de actitudes similares en el mundo no occidental, inspiradas por el odio a lo europeo y a su modelo eurocentrista. A continuación, citamos algunas palabras que el mismo Eco pronunció en su discurso:

Mientras que los antropólogos nos han enseñado a reconocer y respetar distintos comportamientos culturales, distintas religiones y costumbres étnicas (...) los primeros medios de comunicación, desde las novelas populares hasta las películas de Hollywood, alentaban

1. Los antropófagos que obtuvieron mayor popularidad en Europa fueron los que se encontraron en los actuales territorios de Brasil, Paraguay, Uruguay, Argentina y Bolivia y quienes bajo el nombre de Tupi-Guaraní (de ahí el juego "Tupy, or not tupy...") -"con leves variantes en las ceremonias; en la forma de ejecutar a la víctima expiatoria, todos los sectores de la gran familia tupi-guaraní cumplían el rito canibal" (Villalta, 1970, p. 75)- se distribuían en diferentes tribus entre las que destaca por su hambrienta ferocidad, según los diversos relatos de los viajeros de la época, Los *Tupinambas*.

una visión del Otro como un malvado, los feroces indios, el negro estúpido obligado a un destino de eterna esclavitud por su irremediable inferioridad... (Eco, 2002 p. 11)

Un caso de lo mencionado por Eco, sin ir más lejos, lo podemos encontrar en el mismo *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. En éste, la Antropofagia (del griego *ανθρωποφαγια*) se define como “(...) una costumbre que tienen algunos salvajes de comer carne humana” (1984, p. 103)². Por otra parte, este mismo diccionario, entiende, en una primera acepción, que Canibalismo es “(...) la antropofagia atribuida a los caníbales” (1992, p. 273)³. En otros casos, lo explica también como “Ferocidad o inhumanidad propia de caníbales” (1992, p. 273). Además, especifica que Canibal proviene de *caribal* y que es el “salvaje de las Antillas, que era tenido por antropófago”. En un último sentido, lo califica de la siguiente manera: “Dícese del hombre cruel y feroz” (1992, p. 273).

Estas definiciones están regidas por una mirada parcial, objetiva (eurocéntrica) que, como se puede apreciar, nos permiten concluir que la antropofagia, o más bien, los antropófagos son, para ser literales, “feroces e inhumanos”. Conclusión que se ha impuesto en los países que circulan bajo la calificación de occidentales.

Al profundizar esta visión clásica en relación a la antropofagia, uno de los tópicos periféricos que heredó la modernidad fue (y, probablemente, la lectura actual del canibalismo que propone la R.A.E. es una secuela de esto) la “crucifixión” del acto canibal y su inmersión en lo más recóndito -basándonos en la dicotomía propuesta por Gilbert Durand (1960) en torno a los imaginarios- del *régimen nocturno*⁴.

2 Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima edición, tomo 1, Madrid, p. 103.

3 Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima primera edición, Madrid, p. 273.

4 Gilbert Durand (1960), indaga, desde un punto de vista fenomenológico, en torno a la creación de símbolos por parte de la mente humana e indica que ésta se divide, por antítesis, entre *Régimen Diurno* y *Régimen Nocturno* de la imagen. Por una parte, el régimen diurno se relaciona con la victoria de la luz; en cambio, el nocturno se liga a las valoraciones negativas de esta misma imaginación

II.

A partir de dicha postura -y por medio, siguiendo a Miquel Rodrigo Alsina, de una *semiótica intercultural* (Rodrigo Alsina, 2000a)- pretendemos recuperar, en un sentido simbólico, ciertas teorías de la antropología, que giran alrededor de la antropofagia, y que nos ayudan a esbozar un proyecto de comunicación intercultural *entre* Mismos y Otros. Al respecto, citamos algunas palabras de Rodrigo Alsina:

Por esto una semiótica intercultural debería no sólo estudiar los discursos de distintas culturas que se entrecruzan e hibridan sino también aquellos discursos sobre las culturas y las identidades culturales. (Rodrigo Alsina, 2000, p. 6)

Como se puede desprender de lo antes anunciado, nuestra intención es, desde los postulados que construyen actualmente la antropofagia material (de carne y sangre), proponer una estrategia de antropofagia simbólica que nos permita hacer del canibalismo un ejercicio vital para los procedimientos hermenéuticos que discuten sobre la existencia o no de límites para la interpretación y que nos son fundamentales para habilitar una estrategia teórica y -esperamos- práctica que otorgue algunas pistas en relación a posibles conjugaciones híbridas entre Mismos y Otros.

Para ello, y a partir de ciertos estudios semióticos, profundizamos sobre la contaminación existente entre diferentes y diversos signos culturales que se van engrosando al alimentarse de ellos mismos permanentemente en un intercambio que relacionamos con la *semiosis ilimitada*, acuñada por Eco de los trabajos del filósofo y matemático estadounidense Charles S. Peirce. Este ejercicio, para nosotros, faculta la producción de sentidos y ejecuta el libre juego de la interpretación.

diurna: "La valoración negativa de lo negro significaría, según Mohr, pecado, angustia, rebeldía y juicio. En las expresiones del sueño despierto se observa incluso que los paisajes nocturnos son característicos de los estados de depresión" (Durand, 1960, 1981, p. 84).

Túa Blesa (2002), al referirse a la *perspectiva* en la obra poética de Jenaro Talens, nos entrega importantes herramientas para continuar con nuestra propuesta: "(...) el signo puesto en perspectiva del signo, de manera que no podrá ya ser concebido como un elemento lingüístico aislado, impensable en sí mismo, sino en perspectiva, en apertura hacia los otros..." (Blesa, 2002, p. 11). Signos que se entregan *antropofágicamente* (*logofágicamente* en palabras de Blesa) a los otros; al mismo tiempo, que asimilan la donación que éstos les hacen infinitamente, desvaneciéndose unos en otros en forma indistinta.

El ritual material de comerse unos a otros, por lo general, era síntoma, dentro de la clasificación antropófaga, de *exocanibalismo*⁵, ya que el matar y comerse a un enemigo implicaba incrementar el ego personal y grupal de ese conjunto social. El narrador del cuento de Borges "El informe de Brodie" (1970) se refiere particularmente a este punto:

Devoran los cadáveres crudos de los hechiceros y de los reyes; para asimilar su virtud. Les eché en cara esa costumbre; se tocaron la boca y la barriga, tal vez para indicar que los muertos también son alimento o -pero esto acaso es demasiado sutil para que yo entendiera- que todo lo que comemos es, a la larga, carne humana. (Borges, 1970; 1985; p. 375)

Además, como apunta el comunicólogo brasileño Norval Baitello Junior (2000): "(...) en algunas sociedades tribales existía la creencia de que la persona que consumía el cuerpo de otra adquiría las cualidades de ésta, sobretodo si se trataba de un enemigo fuerte, valiente y líder de su tribu". Baitello Junior es claro al indicar que lo importante para los antropófagos son las imágenes que perciben, que

5 Para W. Arens, el *exocanibalismo* es el: "(...) canibalismo ritual o mágico, en que se identifica un intento de absorber la esencia espiritual del difunto..." (Arens, 1979, p. 25). C. Vincent, por su parte, publica un reportaje en *Le Monde*, reduciendo esta clasificación a: "(...) c'est l'ennemi que l'on dévore, par vengance, ou pour s'approprier ses vertus" (Vincent, 2000, p. 25).

captan, o que el grupo que conforma la tribu -como receptores *interpretantes*- aprecia de un cuerpo que se expone en un momento determinado, en el que, como admiradores del mismo, quisieran tenerlo consigo o ser como él: las imágenes son algo que el cuerpo proyecta. Bajo esta posición, lo sustancial para la antropofagia son las imágenes que el cuerpo produce.

Por lo mismo, la presente situación puede tener un carácter indefinido ya que las tribus se van comiendo unas a otras en forma ilimitada. Todo con la idea de recuperar o incorporar en sí mismos (el devorador o la tribu devoradora), no sólo los atributos que les ofrecen y que, por supuesto, les interesan de sus enemigos; sino también con la intención de rescatar la imagen de su pariente perdido, tiempo atrás, y que fue consumido por ese que él o ellos están dispuestos a comerse en aquel momento. Esta cadena engullidora es un acto de retroalimentación, donde una tribu se come a la otra para recuperar a los suyos y, además, para ganar importantes atributos de éstos que ellos no poseen.

A partir de lo anterior, podemos deducir que los antropófagos no han disociado lo espiritual de lo material y desde un estímulo simbólico, como es la atrayente imagen del otro, se despierta un apetito material que lo lleva, finalmente, a cometer el acto de engullimiento. En síntesis, el canibal por medio de un ejercicio antropófago simbólico (el comerse la imagen del otro, los signos que el otro produce y que le son atractivos) llega a realizar un acto material como es comerse al elegido para empaparse de las virtudes que éste posee como líder o persona admirable o envidiable de su tribu.

III.

Para ser más precisos aún, proponemos el siguiente ejemplo que ayuda a comprender empíricamente la semiosis ilimitada y, por ende, lo que nosotros pretendemos denominar, en el campo de lo simbólico, como antropofagia signica.

En el cuento de Borges "La escritura del Dios" (1949), el narrador del relato comienza refiriéndose a la situación en la que se encuentra el mago de la incendiada, por Pedro de Alvarado, pirámide

de *Qaholom*. Este mago de nombre *Tzinacán*, describe su experiencia, prisionero en una profunda cárcel de piedra junto a un jaguar. En la prisión, es sólo separado del felino -según él cuenta- por un muro medianero altísimo que no alcanza a tocar la parte superior de la bóveda.

En el encierro trata de recordar la sentencia que dios escribió para conjurar los males del fin de los tiempos. Al no poder dar con ella, se acuerda que el jaguar era uno de los atributos del dios. Por lo tanto, dedica muchos años a conocer en detalle al animal que tenía como vecino y que sólo puede observar con el haz de luz que brota cuando el carcelero baja, con una soga, la alimentación una vez al día. En su divagar, *Tzinacán* saca conclusiones muy provechosas para ejemplificar la antropofagia signica como antesala para una semiótica intercultural:

Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideré que en el lenguaje de un dios toda la palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato. (Borges, 1949; 2001, p. 137)

Por otra parte, Pierre Menard -el cual no quería componer otro Quijote, sino el Quijote que cada uno de nosotros ha leído: el Quijote que surge de todas las posibles y diversas lecturas que se han hecho de éste- no realiza el mismo Quijote que Cervantes, ni un Quijote contemporáneo, sino intenta escribir *El Quijote*.

En su texto, Menard, que se basa en esta infinitud de lecturas que brotan de la obra *cervantina*, se “devoró” simbólicamente dicho clásico y sus interpretaciones, llegando a crear un texto aún más perfecto. Es decir los “yoes” que se acercan al texto son una pluralidad de otros textos, de discursos

y sentidos abiertos. Cada nueva expresión desencadena un nuevo ocultamiento. Siguiendo a la académica uruguaya Lisa Block de Behar (1984), un nuevo silencio que, como sucede con la semiosis ilimitada, nunca detiene este proceso. En la dinámica del silencio también se afirma la semiosis ilimitada del texto: "Nadie es dueño de la última palabra, tampoco del último silencio" (Block de Behar, 1984, p. 190), termina, al respecto, la mencionada autora:

Es así, como las obras de Cervantes y de Menard son prácticamente idénticas pero, la del segundo de éstos es casi infinitamente más rica: "(Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)" (Borges, 1939, 1956, p. 44), aclara entre paréntesis el narrador de este cuento.

IV.

En la antropofagia signica, como fenómeno que insta a la permanente devoración de signos, polemizan, por una parte, sistemas modelizadores y controladores que, al continuar nuevamente con Eco (1990), limitan la interpretación (incluso en su tendencia más radical que este semiótico italiano llama *semiosis hermética*) y, por otra, una estrategia más *deconstructiva*, en palabras de Derrida (1967); o *rizomática*, citando a Deleuze y Guattari (1976), que libera totalmente el juego de las interpretaciones a partir de la producción de sentidos.

Desde esta perspectiva pretendemos plantear, a partir del mencionado fenómeno simbólico de antropofagia signica, una semiótica que se aproxime a lo intercultural, es decir y como ya lo precisamos, a una *semiótica intercultural*. Ésta se observa en el momento en que las culturas, de tanto alimentarse recíprocamente entre sí, generan un infinito y diverso mestizaje que se nutre de todas ellas y habilita el surgimiento ya no de un Mismo o de un Otro, en la dicotomía identidad-alteridad, sino de un "tercero novedoso" que es fruto de esta contaminación signica, como parte de una semiosis ilimitada-antropófaga.

En términos teóricos, esto se puede aproximar a lo que Jacques Derrida (1970) reconoce como un pensamiento del *Entre o*,

guardando mínimas diferencias, con lo que Homi Bhabha (1994) llama, a partir de Jameson, *tercer espacio (in-between)* y cuya labor es aunar, en sus planteamientos, a lo exótico como Otro excluido y a lo Mismo, ya no desde la tradición occidental, sino desde una *différance*⁶ que permite movilizar y ampliar la semiosis para, así, lograr interculturalizarla.

Este pensamiento del *Entre* no se caracteriza por una operación de unificación, sino que se entiende como una diferenciación, donde es necesario establecer siempre *entre* las dos culturas una distinción que produzca a otro nuevo, como resultado de la hibridación de ese Mismo y ese Otro. Tercero(s) que ya no pertenecen, que ya no son del aquí ni del allí. Para esto, se da juego a las más diversas e ilimitadas *líneas de fuga* (Deleuze y Guattari, 1976) que están dispuestas para anudarse infinitamente entre sí, en un incontrolable y dislocado ejercicio que relacionamos a este proceso antropófago simbólico.

Nomadismo que se puede identificar, además, con lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari (1976) entienden como movimientos *desterritorializados* y de *desestratificación* e indican que todas estas *líneas de fugas* constituyen un *agencement*. Agenciamiento que, permanentemente, está cambiando su naturaleza, a medida que cada cultura se mezcla y relaciona con otras (y con todas al mismo tiempo). "Agenciar -nos dice Deleuze- es eso: estar en el medio, en la línea de encuentro de un mundo interior con un mundo exterior" (Deleuze, 1977, pp. 61- 62).

6⁵: Lo interesante, para nosotros, de la *différance* es su permanente rescate de los sectores marginados. Ésta funciona como una estrategia que se va encadenando (*antropofágicamente*) al igual que un tejido: texto que se produce en la transformación de otro texto. Para Derrida (1968), la *différance* es el ejercicio sistemático de las diferencias, de las trazas de las diferencias, del *espaciamiento* por el que los elementos se relacionan unos con otros, tomando la forma de una intrincación, de un tejido: "(...) de un cruce que dejará partir de nuevo los diferentes hilos y las distintas líneas de sentido -o de fuerza- igual que estará lista para anudar otras" (1968, 1989, p. 40). Esto nos permite pensar la relación de los diferentes con la *différance*, como una diferencia de la diferencia, que conduce a un desgaste inmejorable de las categorías de presencia y de totalización del pensamiento metafísico.

V.

Dicho esto, y con el propósito (tal vez utópico) de que no se repitan ciertos acontecimientos que buscan sólo una interpretación, sólo un punto de vista, frente a Otras culturas, proponemos retomar, a modo de universales antropológicos, algunos hechos específicos que mencionamos anteriormente en esta comunicación y que, sin duda, colaboraron en la construcción del *imaginario transcendental* de occidente que hoy tratamos de redibujar.

Para ampliar lo antes expuesto, rescatamos ciertas aportaciones de Sofia Reding Blase (1992) que, basándose en el diario de Cristóbal Colón, refuerzan, en la práctica, las propuestas ya definidas. Imágenes del “nuevo continente” que ayudaron a inventar y deformar representaciones culturales inexistentes. Representaciones fantásticas muy útiles, por otra parte, para el pensamiento eurócentrico, pues cooperaron en la construcción de una modernidad que, entre otras cuestiones, ofreció a quienes no tenían el honor de conocer las Indias todo una mitología “maligna” y exótica, cuya única posibilidad de aproximarse al bien común era dejarse occidentalizar. Así, estas lejanas y desconocidas culturas se establecieron de nuevo en Europa, describiendo al Otro ausente a partir de una mirada centralista y bajo las exigentes y aniquiladoras normas de la *teología de la colonización* (Subirats, 2000).

Como consecuencia de lo expuesto, estos actos culturales tienen un valor -en el campo antropófago simbólico- igual de agónico, desde la perspectiva occidental, que los rituales caníbales de esos “diferentes” ignorados. Con ello, se revela una suerte de *antropofagia simbólica colonizadora* en la que caen los conquistadores. Involución que se pone de manifiesto en las huellas del desastre, de la aniquilación del Otro a través de esta antropofagia simbólica que retrocede a etapas prehomínidos para alimentarse salvajemente de Otros “salvajes”, calificados de “no hombres” por su locación fuera del limitado y cerrado universo occidental que aboga, en palabras de Foucault (1966), por la estabilidad y permanencia de las *ciencias humanas*.

Jean Baudrillard (1995) - cuando se refiere a la supresión del Otro bajo todas sus formas, sin considerar las diferencias de raza y lengua - precisa que, al tratar de anularlos para hacer relucir la positividad total, están a un paso de eliminarse ellos mismos. Mismos que fueron y son víctima de un acto de autoengullimiento, de *autoantropofagia simbólica*, donde el asesino y la víctima son una misma persona. Reding Blase (1992), al respecto, indica que al destruir, en el adversario, la inhumanidad del contra-hombre no se puede, sino, más que destruir la humanidad del hombre y realizar en él su propia inhumanidad.

De esta (auto)antropofagia simbólica quedan huellas imborrables, resultado - como lo expone Baudrillard - de un *crimen perfecto* (1995) que les llevó a descubrir que su "canibalización" consintió en comerse a una cultura diferente: se comieron a esos Otros como a sí Mismos.

Para finalizar, nos parece oportuno recordar una particular *escritura* que, tras "devorarse" simbólicamente el Manifiesto Antropófago, propone Eduardo Subirats (2000):

Por eso el Manifiesto Antropófago avisa: 'lo que atropellaba la verdad era la ropa'. Desnudar la palabra, emanciparla de su servidumbre logocéntrica y cristiana. La palabra devuelta al último Paraíso. Poesía final.
(Subirats, 2000, p. 91)

Bibliografía

- ANDRADE, O. de. 1928. Manifiesto antropofago. *Revista de Antropofagia*, 1, Sao Paulo, p. 3 y 7.
- ARENS, W. 1981. *El mito del canibalismo: antropología y antropofagia*. México: Siglo XXI.
- BAITELLO JUNIOR, N. 2000. Conferencias impartidas en la Asignatura "El tiempo y el espacio en la comunicación" del Programa de Doctorado "Proceso de la comunicación", 19-20

de enero, Sala Mixta, Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, Universidad de Sevilla.

BAUDRILLARD, J. 1996. *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.

BHABHA, H. 1994. *The location of culture*. London: London/ New York.

BLESA, T. 2002. *En perspectiva (Una lectura de la poesía de Jenaro Talens)*. Conferencia pronunciada en el IIº Seminario "Poesía hispánica desde el siglo XXI: Jenaro Talens: la escritura de Orfeo", 14 de mayo, Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, Universidad de Sevilla.

BLOCK DE BEHAR, L. 1994. *Una retórica del silencio: funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. México: Siglo XXI.

BORGES, J.L. 1956. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.

LA ESCRITURA DEL DIOS. 2001. *El Aleph*, Madrid: Alianza, pp. 133-141.

EL INFORME BRODIE. *Jorge Luis Borges. Diccionario: una antología de sus textos*. Edición, introducción, prólogos y notas de Emir Rodríguez Monegal. México: F.C.E., 1985, pp. 374-379, 1970.

DELEUZE, G. 1996. *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos.

_____ y GUATTARI, F. 1997. *Rizoma (introducción)*. Valencia: Pre-textos.

DERRIDA, J. 1971. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.

(1968): "La farmacia de Platón" publicado originalmente en *Tel Quel. La diseminación* (1972). Madrid: Fundamentos, 1975.

(1970): La doble sesión. Publicado originalmente en *Tel Quel. La diseminación* (1972). Madrid: Fundamentos, 1975.

DURAND, G. 1984. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario.: introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus.

ECO, H. 2000. La fuerza de la cultura podrá evitar el choque de civilizaciones. Discurso pronunciado en Jerusalén con motivo del doctorado *honoris causa* concedido por la Universidad Hebrea. *El País*, Opinión, 12 de junio, Madrid, p. 11-12.

- FOUCAULT, M. 1996. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- PEIRCE, C. S. 1987. *Obra lógico semiótica*. Madrid: Taurus.
- REDING BLASE, S. 1992. *El buen salvaje y el caníbal*. México: U.A.M.
- RODRIGO ALSINA, M. 1999. *Comunicación intercultural*. Barcelona: Anthropos.
- SUBIRATS, E. 2000. Antropofagia contra globalización o el Paraíso en América Latina. *Quimera*, 193-194, Barcelona, p. 88-91.
- VILLALTA, B. 1970. *Ritos canibales en América*. Buenos Aires: Casa Pardo.
- VINCENT, C. 2000. L'homme a mangé de l'homme: la preuve par la myoglobine chez les Anasazi. *Le Monde*, 8 de agosto, Paris, p. 25.

Desfazendo os nós semióticos em Nossa Senhora Desatadora de Nós

CRISTIANE WOSNIAK

Universidade Federal do Paraná/UFPR

Resumo

Este artigo se propõe a investigar as relações de persuasão e de interpretação de uma imagem pictórica de Nossa Senhora Desatadora dos Nós, na forma de folheto ou gravura, destinada à reprodução e distribuição em massa, bem como preservação da memória e da comunicação de um discurso religioso sob a perspectiva de análise deste discurso. A imagem sincrética selecionada pode ser examinada sob os domínios da semiótica visual e, portanto, fundamentar-se na semiótica greimasiana. No percurso gerativo do sentido irão se determinar os dispositivos que o enunciador estabelece e o enunciatário interpreta a partir do texto não-verbal em seu plano de expressão relacionado ao seu plano de conteúdo.

Palavras-chave

semiótica visual, imagem, sincretismo, discurso, memória

Abstract

This article propose to investigate the relations of persuasion and interpretation about a pictorial image of Nossa Senhora Desatadora dos Nós, in form of pamphlet or carving destined to mass reproduction and distribution, beneath the perspective of speech analysis. The syncretical image select can be examined to dominion of visual semiotic, and hence, its grounding to be in greimasian semiotic. In this generator pathway of meaning will be determined the gadgets which the enunciator set up and the enunciatair interpret breaking of the not verbal text in its expression plan associated with its content plan.

Key words

visual semiotic, image, syncretism, speech, memory

A intenção deste artigo é proceder a uma análise semiótica da imagem de Nossa Senhora Desatadora dos Nós¹ como um discurso em que se relacionam, no percurso gerativo do sentido, os planos da expressão e do conteúdo. A opção pela teoria semiótica desenvolvida por A. J. Greimas e pelo grupo de Investigações Sêmio-lingüísticas da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais deve-se ao fato de que esta escola preocupa-se com a teoria do texto, e como neste artigo o enfoque é descritivo, buscou-se em Greimas a afirmação de que a descrição é uma construção. Não se pretende, entretanto, construir um modelo ontológico com a semiótica greimasiana, mas um simulacro metodológico da produção e da compreensão da significação. Além de Greimas, salientam-se as contribuições de L. Hjelmslev que demonstrou ser possível examinar o plano do conteúdo separado do plano da expressão, rompendo as barreiras entre o enunciado e a enunciação. Também é oportuno lembrar que o sistema semi-simbólico, base da semiótica plástica desenvolvida por Jean-Marie Floch, irá oferecer condições para avaliar categorias plásticas no plano da expressão e categorias semânticas no plano do conteúdo, identificáveis na gravura em questão e, com isto, permitir que se possa ir um pouco além dos referentes discerníveis numa mera

1 Já nos anos 60, Roland Barthes em seu artigo *A Retórica da Imagem*, analisando de forma semiológica a imagem fotográfica, chega a conclusões que permitem visualizar a foto como traço do real, suscitando fenômenos de crença inéditos até o momento de sua invenção. Barthes conclui que "não apenas acreditamos na foto, na realidade do que a foto representa, mas esta última produz uma verdadeira revelação sobre o objeto representado." (Aumont, 2004, pp. 127-128). Traçando um paralelo com a gravura impressa (santinho), pode-se, por analogia, pressupor o mesmo efeito de identificação entre estas duas formas de mídia.

descrição de elementos isolados, daí a análise do texto e do contexto: os 'nós feitos e os nós desfeitos' em Nossa Senhora Desatadora dos Nós.

O texto como enunciado

Segundo Barros (1997, pp 7-8), a semiótica tem por objeto de estudo o texto : *a semiótica procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz*. Para a autora, um texto pode ser definido por duas formas que se complementam, ou seja, como objeto de significação, do qual se procede a análise estrutural ou interna do texto ou como objeto de comunicação entre sujeitos, que se insere entre os objetos culturais de uma sociedade e, deste modo, sendo determinado por formações ideológicas específicas. Neste último caso, o texto precisa ser examinado em relação ao contexto sócio-histórico que o envolve e relacionar-se também com o perfil do destinatário desta recepção, que em última instância irá lhe atribuir este ou aquele sentido.

Considerado como texto artesanal, a imagem em folhetos (santinho) é feita para a contemplação. Segundo Santaella (2001, pp.174-75), por haver nela sempre algo de sagrado, uma nostalgia do divino, a imagem artesanal *convoca o receptor a um impossível contato imediato sem mediações, ao mesmo tempo em que produz um afastamento que é próprio dos objetos únicos...* Neste sentido, sempre é oportuno lembrar da questão da aura, abordada por Walter Benjamin (1964) em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, teorizando questões relativas ao valor cultural, autenticidade e unicidade (aura) da obra de arte. Não obstante as diferenças, se levarmos em conta o caráter da (re)produção manual, acentuadamente matéria, a gravura/folheto, embora de forma artesanal, já começara a antecipar, no século XVIII e XIX, o caráter reprodutor massivo (cultura de massa) da fotografia. Mas, retornando à questão do texto, A. J. Greimas o descreve como a junção do plano do conteúdo com o plano da expressão:

Considerado como enunciado, o texto opõe-se ao discurso, conforme a substância de expressão – gráfica ou fônica

– utilizada para a manifestação do processo lingüístico...
O texto uma vez manifestado, assumirá a forma de uma
representação semântica do discurso. (Greimas, 1979, p. 460)

O texto basta-se a si mesmo. Segundo Landowski (1989, p. 147), Greimas não nega que o conhecimento do mundo possa entrar no processo de apreensão do sentido do texto. Considera, entretanto, este conhecimento desnecessário para sua compreensão. Posteriormente, a semiótica vai evoluir, no sentido de destacar a importância do contexto para a compreensão do sentido. O texto visual a ser analisado, construído de forma bidimensional ou planar, é um objeto significante e, como tal, faz parte de um sistema semiótico, passível de ser analisado e, portanto, verbalizado ou nomeado:

A verbalização da mensagem visual manifesta processos de escolhas perceptivas e de reconhecimento que presidem sua interpretação. Essa passagem do “percebido” ao “nomeado”, essa transposição da fronteira que separa o visual do verbal é determinante nos dois sentidos (Joly, 2003, pp. 72-73)

A mensagem e o sentido

O folheto com a imagem impressa de Nossa Senhora Desatadora dos Nós possui diversos componentes com suas significações específicas e que se articulam uma às outras para produzir a mensagem global. Para Barthes, em seu texto *A Retórica da Imagem* (1964), a imagem não pode ser confundida com analogia, não sendo apenas constituída do signo icônico ou figurativo. Para o autor, os materiais são: *o lingüístico, o icônico codificado e o icônico não codificado*. Joly, num estudo das teorias de Roland Barthes, afirma:

dentro da mensagem visual, vamos distinguir os signos figurativos ou icônicos, que, de modo codificado, dão uma impressão de semelhança com a realidade jogando

com a analogia perceptiva... Vamos designar com o termo signos plásticos os componentes propriamente plásticos da imagem; como a cor, as formas, a composição e a textura. Os signos icônicos e os signos plásticos são então considerados como signos visuais ao mesmo tempo distintos e complementares. (Joly, 2003, pp. 75-76)

A partir dos postulados de Roland Barthes, em sua 'Retórica da Imagem', é possível compreender a evolução do conceito de ampliação da retórica da linguagem verbal rumo a uma retórica geral, aplicável a todos os tipos de linguagens.

O contexto sócio-histórico da imagem e da mensagem

Antes de se tornar um folheto impresso (santinho), essa imagem foi concebida sob a forma de uma pintura iconográfica, em 1700, na Alemanha. O quadro ou painel, originalmente com 1,10 metro de largura e 1,82 metro de altura, encontra-se na capela de St. Peter Am Perlach em Ausburg e foi pintado por Johann Schmittndner, sob encomenda do presbítero da capela que queria uma obra que retratasse a Virgem Maria. A 'mãe de Deus', em seus mais de dois mil títulos, é retratada por Schmittndner como *Maria Knotenlöserin*,² inspirando-se nos escritos de um bispo de Lyon, no século III e que mais tarde se tornaria mártir da Igreja Católica Apostólica Romana: 'Eva por sua desobediência atou o nó da desgraça para o gênero humano; Maria por sua obediência, o desatou...' Estudando-se a vasta iconografia católica, observa-se que a imagem da Virgem Maria é sempre lembrada como a consoladora nas angústias e como fortaleza nas perseguições. Maria é a medianeira da graça divina; sua imagem representa a mediação entre o céu e a terra. Tão logo a pintura foi apresentada à comunidade, não demorou a se tornar objeto de culto, mas restringindo-se inicialmente à Alemanha. Relatos de seus feitos

2 Segundo a tradução alemã: Knotenlöserin: (*knot* = nó e *löser* = desatar).



Nossa Senhora Desatadora dos Nós

(milagres) percorreram países, e no século XX, na década de oitenta, penetra na Argentina. No Brasil, somente no século XXI esta imagem começa a movimentar uma legião de devotos e cultos em seu nome. Símbolo do sofrimento e da fé, pois Maria perdeu o próprio filho, alimentou ainda mais sua crença, tornando-se um pilar e uma fortaleza para os próprios apóstolos de Cristo. A Nossa Senhora Desatadora dos Nós ficou conhecida como a santa que intercede ao Pai, com a finalidade de resolver os problemas de difícil solução (nós) de seus devotos: também é conhecida por conceder inúmeras graças

no casamento e promover a reconciliação de famílias, razões que confirmam o motivo de uma grande procura de fiéis católicos ou em vias de conversão, em relação às imagens (santinhos) com a oração a ela dedicada. As imagens de santos e anjos tornaram-se extremamente comuns no ocidente, como forma de divulgação em massa de um discurso religioso, perpetuando a memória e contribuindo para a disseminação e, segundo Parissot (1989), também para a 'espetacularização' de um discurso religioso da Igreja que enaltece valores centrados na crença, na fé e na eterna cruzada do bem contra o mal. O suporte da imagem – o folheto com a gravura de Nossa Senhora Desatadora dos Nós – dirige-se a um tipo de receptor/enunciatário particular e ideal, constituído de ambos os sexos, casados ou não, com problemas familiares, de classe média a baixa, filiado

(fiel) religiosamente ao cristianismo ou em vias de conversão ao marianismo, ou seja, uma das manifestações do catolicismo em voga no Brasil desde o período colonial. Por sua figura conciliadora, maternal e que evoca paciência e doçura, ao invés de temor e culpa, a imagem de Maria tornou-se um poderoso instrumento da catequese e do discurso da conversão religiosa.

O significante em Nossa Senhora Desatadora dos Nós – nós feitos

O texto é a unidade da manifestação. É o lugar em que os diferentes níveis (fundamental, narrativo e discursivo) do agenciamento do sentido se manifestam e se dão a ler. A leitura descritiva da imagem em questão apresenta uma figura feminina que ocupa a posição central do enquadramento que consiste num folheto com as seguintes dimensões originais: 10 cm. de comprimento por 7 cm. de largura. A referida figura porta um traje vermelho e branco e um manto azul característico das figuras iconográficas. O detalhe que diferencia este manto dos demais mantos retratados nas imagens de Maria é o fator 'movimento', dando a impressão de vida própria: seu manto aparenta ser agitado por Aquele que dá a vida. Nesta representação da Imaculada Conceição, ela paira, flutuando entre o céu e a terra, numa posição intermediária. A figura aparenta também estar 'revestida' de luz branca que emana a partir da perspectiva central da figura de uma pomba branca com as asas abertas, que paira sobre sua cabeça. Ao redor da pomba branca, observa-se a coloração amarelo-dourada e ao fundo tons de azul, como o céu da paisagem. Não muito nítida, é a presença indelével de um semi-círculo de estrelas que fazem uma espécie de moldura ou coroa para a cabeça da personagem. Ao invés de uma auréola, símbolo corriqueiramente encontrado nas figuras religiosas, aqui se apresentam doze estrelas brancas. Sua cabeça pende levemente para o lado esquerdo a segurar e manusear uma fita branca que lhe é ofertada por um anjo que ocupa a posição lateral direita da gravura. Este anjo, envolto em tecido verde e

dourado, deixa antever, metonimicamente, um pedaço de sua asa; encontra-se pairando entre o céu e a terra, aparentando entregar ou oferecer à figura feminina uma faixa branca na qual se observam muitos nós, maiores e menores, juntos e separados. Do lado esquerdo da figura feminina, em oposição ao anjo da lateral direita, encontra-se uma outra figura angelical, envolta em tecidos brancos, deixando antever suas asas: esta figura encontra-se nitidamente ajoelhada e olha atentamente à frente, como a 'encarar' o destinatário ou observador da pintura. Esta figura angelical ajoelhada segura e parece mostrar a mesma faixa ofertada pelo anjo da direita, mas agora com os nós desfeitos, pois a faixa está reta. Na altura da cabeça da figura feminina, de ambos os lados, percebe-se a presença de um grupo de pequenas figuras aladas, com o aspecto semelhante a crianças, bebês, emaranhados em densas nuvens brancas, azuis, amarelas e róseas; estas figuras aparentam observar o 'trabalho' da figura feminina em desatar os nós da faixa branca. Sob o manto vermelho da figura feminina, percebe-se um pé descalço a esmagar a cabeça de uma cobra negra enrodilhada, que aparece delimitada por uma espécie de semi-círculo lunar. Na parte inferior da gravura, observa-se uma cena em escala de perspectiva muito menor que o restante da gravura. Sobre um fundo extremamente escuro, destacam-se duas figuras: a de um anjo com asas e a de um homem caminhando em direção a uma colina onde parece encontrar-se a imagem de uma igreja. O anjo aponta para esta direção e conduz a figura masculina. Entre eles, observa-se de forma pouco nítida, quase imperceptível, a figura de um cão.

Inicialmente, analisando-se o plano de expressão da imagem de Nossa Senhora Desatadora dos Nós sob a perspectiva de J. M. Floch (1985) - para quem os elementos constituintes de uma mensagem encontram-se no mesmo espaço, no enunciado -, podemos verificar as seguintes categorias semi-simbólicas:

Categoria constitucional cromática

Tonalidades: branco (coroa de estrelas) X negro (cobra ou serpente)
- associando o branco à luz, ao dia, vida, divino, Bem, e o tom negro às trevas, à noite, escuridão, morte, luto, pecado, Mal.

Branco (faixa lisa – sem nós) X negro (cobra ou serpente) - associando a cor branca da faixa à resolução dos problemas, aflições, culpa ou nós, e o negro associado tanto à cor da serpente quanto à sua forma enrodilhada, sugerindo a trama, a culpa, o pecado original, as ‘armadilhas da tentação’.

Branco (pomba branca) X Negro (serpente) – associando a cor branca ao Espírito Santo, Bem, a cor negra ao Demônio, Mal.

Amarelo-dourado (emanação de cor ao redor da pomba branca) X tons negros (paisagem obscura abaixo da imagem da figura feminina) – associando o amarelo-ouro como emanação do divino, do Bem, e os tons negros como emanação das trevas, do sombrio, do Mal.

Categorias relacionais eidéticas

Formas – humana (santa) X réptil (serpente) - referentes aos personagens representantes do Bem X Mal ; forma da ave (pomba) branca com asas abertas, em expansão X forma do réptil enrolado, em retraimento e prostrado ou esmagado (serpente)- referentes à força dos símbolos do cristianismo sobre o anti-cristianismo, esmagado sob os pés da figura central; forma curva ou semi-círculo único de estrelas brancas que contornam a cabeça da santa X círculos ou circunvoluções descritas pelo ‘enrolar em nós’ da serpente ao ser esmagada pelos pés da santa - referentes ao discurso da Igreja: o Bem X Mal; a forma da faixa branca com nós maiores e menores, juntos e separados (formas curvas acentuadas) X a forma da faixa branca lisa, estendida sem nós (formas retas) - referentes aos problemas, angústias e aflições dos fiéis e a resolução destes ‘nós’ pela intermediação do divino (santa).

Categorias relacionais topológicas

Orientação: alto (verticalidade) X baixo (horizontalidade) – a figura humana (santa) é percebida como verticalidade/superatividade/potência e a figura do réptil (mal) como horizontalidade/imobilidade/impotência; lado direito X lado esquerdo – a faixa na lateral esquerda é percebida como cheia de nós (pecados) e na lateral direita, após a intermediação de Maria, como reta, lisa, sem nós e por conseguinte, livre de problemas, aflições e pecados;

Dimensão: grande/alta X pequena/baixa – a figura humana (santa) é percebida como simbolicamente superior e a figura do réptil (mal) como simbolicamente inferior; aberto/expansão X fechado/retração – a figura da pomba branca (Espírito Santo) é percebida como expansiva e dominante em seu posicionamento superior em oposição ao réptil, contraído em sua posição inferior.

Relacionando-se as categorias do plano do conteúdo com as do plano da expressão, teríamos o seguinte esquema:

BEM X MAL

figura humana (santa) X figura do réptil (serpente)
figura da ave (pomba branca X figura do réptil (serpente)
verticalidade/potência X horizontalidade/impotência
grande/alto/céu X Pequeno/baixo/terra
fita reta sem nós X fita curvilínea com nós
coroa de estrelas brancas (divino) X serpente/negra (anti-divino)
nós desfeitos pela crença(oração) X nós originários do pecado
manto azul divino (movimento) X réptil negro (imobilidade)

Análise do discurso – o percurso gerativo do sentido

Em *Teoria Semiótica do Texto*, Barros (1997, pp.10-11) afirma que no nível das estruturas fundamentais é preciso determinar a oposição ou as oposições semânticas a partir das quais se constrói o sentido do texto. Na imagem de Nossa Senhora Desatadora dos Nós, a categoria semântica fundamental é: o Bem/obediência/crença/ausência dos 'nós' obtidos pela oração ou intermediação da Virgem Maria, tendo como oposição simbólica o Mal/desobediência/pecado/'nós' obtidos pela culpa e a não conversão. Esta oposição é perceptível de diferentes maneiras: o Bem é representado pelo personagem central da Senhora Desatadora dos Nós, auxiliada por um séqüito de anjos maiores e menores, sendo que dois deles também seguram as pontas da simbólica faixa branca. Numa dupla ação, a santa, ao mesmo tempo em que desata os nós

ofertados pelo anjo da direita, esmaga sob seu pé a ameaça e a presença do mal. O Mal é representado pelo réptil negro, ou serpente, que com suas 'enrolações' tenta dissuadir os verdadeiros crentes de permanecerem ou comungarem as graças divinas. A fé na resolução dos problemas (pecados) é representada (está ancorada) no símbolo icônico da faixa branca dividida em duas partes: na lateral direita, os nós aludem ao pecado original, às angústias e aflições dos mortais e na lateral esquerda aludem à dissolução destes nós, pelo princípio da fé, da oração e da crença incondicional na intermediação de Maria junto a Deus. O que confere o aspecto divino à criatura feminina central são outros dois símbolos icônicos: a coroa de doze estrelas brancas representando as doze tribos de Israel e o número de apóstolos por quem, após a morte de Jesus, foi chamada de mestra nas dúvidas, consoladora nas angústias e fortaleza nas perseguições e a pomba branca de asas abertas, simbolizando a presença do Espírito Santo, vértice do dogma da Santíssima Trindade. Também Barros (1997, p. 11) afirma que as categorias fundamentais são determinadas como positivas ou eufóricas e as negativas como disfóricas. No texto visual analisado, a serpente negra enrolada e os nós na faixa branca da lateral direita são disfóricos e associados à imanência do Mal, do estado de pecado original advindos desde Eva, da corrupção, dos problemas, das aflições e angústias que cerceiam o homem. As figuras da santa e da pomba branca, a presença dos anjos e a faixa branca reta sem nós são associadas ao triunfo da fé, da oração e da intermediação da Imaculada Conceição.

No nível das estruturas narrativas, observa-se a oposição de valores, ou seja, o sujeito (Virgem Maria ou Nossa Senhora Desatadora dos Nós) negando a manipulação e os nós impostos pelo anti-sujeito (serpente enrolada). O sujeito, para cumprir o acordo tácito anterior de fidelidade, humildade, crença e intermediação, como 'mãe amorosa que socorre os filhos nas horas aflitas', combate a tentação do anti-sujeito e de seu nós, esmagando-o sob seus pés, ao mesmo tempo em que desata os nós por ele impetrados. O compromisso com o discurso religioso e divino é mantido e reforçado pela presença do anjo da esquerda, que metaforicamente encontra-se ajoelhado, mostrando o 'efeito da faixa reta sem nós' e apelando para o destinatário, visto que ele olha fixamente para 'fora da imagem pictórica', numa espécie de 'enunciação enunciada',

ao anunciar exatamente o princípio básico da doutrinação ou catequese: somente pela fé e pela oração, os nós do pecado e das dúvidas poderão ser desfeitos pela mediação do divino. A presença da pomba branca e da coroa de estrelas, em substituição à auréola, qualificam o sujeito (santa) como divino e a serpente como símbolo do mal; trata-se de ícones socioculturalmente reconhecidos e, assim, a imagem sincretiza sujeitos de fazeres contrários. O desatamento de um nó em particular também é ilustrado na imagem. Na extremidade inferior da gravura, observa-se um anjo apontando e guiando um homem ao alto de uma colina onde se encontra o símbolo de uma igreja. Alguns autores e a maioria dos *sites* católicos apostólicos afirmam que o pintor com esta alegoria alude à história de Tobias (6, 13-19) no Velho Testamento: após empreender uma penosa viagem, Tobias conhece Sara, que já havia se casado sete vezes e todos os seus maridos morriam na noite de núpcias, visto que um demônio dela se enamorara. Como Sara fora prometida por Deus a Tobias, eles se casam, ele sobrevive e volta à casa de seu pai. Talvez nesta ilustração de uma cena bíblica esteja uma alusão ao fato de que para dois corações realmente se encontrarem há que se desatarem, primeiramente, muitos nós, e que, para isto, a bênção do sagrado matrimônio da Igreja (apontada pelo anjo) e da intermediação da fé e da oração sejam condições inquestionáveis...

A última etapa do percurso gerativo do sentido é o nível das estruturas discursivas. Em primeiro lugar, na imagem de Nossa Senhora Desatadora dos Nós, projeta-se uma espécie de narrador em 3ª pessoa: trata-se do discurso do cristianismo, da conversão e da exemplificação da fé e da crença incondicionais, através do próprio sacrifício (Maria perde seu filho e mantém sua fé) e da negação do Mal para atingir-se a salvação, o Bem. O sujeito (santa) torna-se mediador da mensagem, o portador da 'boa nova – ausência de nós'. Determina-se o sujeito da manipulação e da dissimulação (serpente) como mensageiro e também portador de um outro discurso: o do anti-cristianismo, dos nós do pecado e, portanto, representante do Mal. Para se perceberem as estratégias da enunciação, devem-se buscar as 'pistas' no enunciado. Por meio do processo que na semiótica greimasiana denomina-se *embregem*, procuramos as marcas que nos possibilitam o entendimento do processo. Isto acontece pela reiteração no texto. Assim, observa-se que no

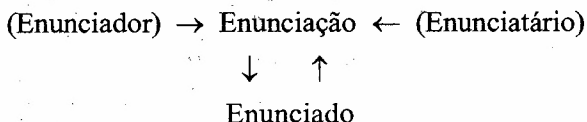
próprio enunciado têm-se quatro sujeitos enunciadorees que desembreiam o sujeito discursivo, pois se pressupõe no enunciado um Eu para desfazer os nós (mediação), um outro Eu, ou melhor, um anti-Eu para originalmente atar os nós, e um Você a quem é dirigida a mútua enunciação. Entretanto, observa-se uma espécie de auxílio ou reforço da mensagem do sujeito, que se faz pela enunciação enunciada deliberada do anjo da lateral esquerda, ajoelhado e mostrando os efeitos benignos da conversão, da fé, da intervenção de Maria. Por meio de sua atitude (ajoelhar-se em sinal de reverência, adoração e oração) ele conduz e reforça a mensagem do Eu sujeito principal. Assim, os sujeitos eufóricos oferecem a dissolução dos nós pela fé e oração; o anti-sujeito disfórico oferece os nós da dúvida e do pecado. Você, o sujeito a quem a mensagem é dirigida, tem a opção do livre arbítrio: querer ou não querer desfazer os nós (a mensagem principal). O sujeito pressuposto que desata os referidos nós, por sua atitude de combate, força e potência sobre o Mal, mantendo serena e humilde postura, caracteriza o procedimento de persuasão e de apresentação da motivação central – a resolução de problemas de difícil solução, através da oração e da fé. O enunciadoree do folheto com a imagem de Nossa Senhora Desatadora dos Nós, ao instalar as projeções da enunciação, em pessoa, espaço e tempo, cria efeitos de atualidade e de verdade, baseados em fatos ocorridos em um momento de referência pretérita e alhures, como os relatos dos feitos e milagres atribuídos à figura da santa. Assim se apresenta o simulacro discursivo do enunciadoree e enunciatário explícitos.

O enunciado e a enunciação

Ao analisar o texto visual (santinho) como um discurso religioso, doutrinário e, portanto, persuasivo, parte-se do pressuposto de que algo será comunicado a alguém de alguma forma e com alguma intenção. O esquema básico de comunicação proposto por Roman Jakobson (1969) prioriza a articulação da mensagem e seus fatores na dimensão horizontal/sentido linear: destinador ® destinatário. Esta tendência limitante do esquema de Jakobson foi questionada por Greimas e Courtés, cuja semiótica considera que *a comunicação se aproxima muito mais de*

um fazer-criar (persuasão) e de um fazer-fazer (manipulação) do que de um fazer-saber, pressuposto fundante do esquema de comunicação tradicional. (Nascimento, 2002, p. 63)

Neste sentido, Jacques Fontanille irá propor um novo esquema, no qual a comunicação abandona a centralização de um sentido linear/horizontal para implicar-se na enunciação e no enunciado por ela produzida. Neste ato (jogo) enunciativo além do texto (enunciado) há de se pressupor o contexto (enunciação). Assim, segundo Nascimento (op. cit. p. 66), *descrever a significação de um enunciado é descrever sua enunciação, ou seja, propor uma representação do surgimento deste enunciado no contexto dado.* Na representação esquemática de Fontanille, podem-se verificar os pressupostos desta afirmação:



Ainda em Nascimento (op. cit. pp. 67-68), observamos a explicação do funcionamento deste esquema, ou seja, do ato enunciativo, processo ativo que ocorre não só no sentido horizontal, mas também pressupõe a verticalidade: o eixo da comunicação a que a semiótica greimasiana atribui um valor sintagmático, articula no sentido horizontal (destinador/emissor e destinatário/receptor). Já o eixo da produção, a que se atribui um valor paradigmático, articula no sentido vertical (sujeito/da enunciação e objeto/enunciado). O ato de leitura e construção de sentido ou significado ocorre em ambos os sentidos (cima/baixo e baixo/cima) no eixo vertical, segundo o processo descrito:

A passagem da enunciação para o enunciado se efetua graças a um procedimento denominado desembreagem que permite que se projete para fora desta instância tanto os actantes do enunciado quanto as coordenadas espaço-temporais (a pessoa, o espaço e o tempo ou em termos semióticos, o eu, o aqui e o agora) [...] Mas como o que nos é dado é sempre o enunciado, nunca a enunciação –

sempre pressuposta – o caminho que se faz inicialmente é inverso àquele que se apresentou acima e é levado a efeito pelo mecanismo da embreagem. Esta permite que, a partir do enunciado dado, se tenha acesso, por pressuposição, ao lugar imaginário-transcendental da enunciação. (Nascimento, 2002, pp. 67-68)

As leituras abstratas do enunciado caracterizam-se pela oposição relacional de fatores que separam, na imagem visual, o Mal do Bem:

| <i>Traço</i> | <i>Mal (disfórico)</i> | <i>Bem (eufórico)</i> |
|-------------------|---|--|
| Temporal | Antes da intermediação NÓS ATADOS | Depois da intermediação NÓS DESATADOS |
| Espacial | Nível Baixo (terra) | Nível Alto (céu) |
| Espacial | Esmagamento da serpente | Elevação da pomba |
| Eixo Espacial | Horizontalidade da figura inferior (serpente) = ANULAÇÃO | Verticalidade da figura central (santa) = FORÇA |
| Eixo Espacial | Lateral direita da faixa = NÓS ATADOS | Lateral esquerda da faixa = NÓS DESATADOS |
| Eixo Espacial | Semi-círculo lunar ao redor dos PÉS da santa (onde se apoia a serpente) = baixo | Semi-círculo de estrelas ao redor da CABEÇA da santa = alto |
| Dimensão Espacial | Pequeno/baixo | Grande/Alto |
| Visual | Linhas curvas/nódulos ou NÓS | Linha reta/lisa SEM NÓS |
| Tonalidade | Preto-acinzentado (trevas na extremidade inferior da gravura) | Amarelo-dourado (luz ao redor da pomba branca) |
| Tonalidade | Negro (serpente) | Branco (pomba) |
| Tonalidade | Negro (serpente = trevas = morte) | Vermelho (túnica = sangue = sacrifício = vida) |
| Tonalidade | Negro (terra – extremidade inferior) | Azul (céu – extremidade superior) |
| Tonalidade | Negro (Terra/serpente, trevas) | Azul (manto da santa/divino, céu) |
| Tonalidade | Tons escuros (extremidade inferior = trevas = domínio do Mal) | Tons claros (extremidade superior = luz divina = domínio do Bem) |
| Tátil | Textura áspera (serpente) | Textura lisa (pomba) |

O significado em Nossa Senhora Desatadora dos Nós – nós desfeitos

O folheto com a imagem visual de Nossa Senhora Desatadora dos Nós apresenta-se como uma gravura em que o personagem central,

identificado como a santa, devido à presença dos símbolos icônicos, da coroa de estrelas e da pomba branca (Espírito Santo) sobre sua cabeça, além da presença dos anjos, segura e manuseia (desfaz os nós) uma faixa branca ofertada por um anjo à sua direita, simbolizando o pecado original, os pecados cotidianos e suas conseqüências, enquanto outro, à sua esquerda, segura a mesma faixa em que os nós foram desfeitos após sua intervenção. A figura central, pairando etérea, entre o céu e a terra, ainda esmaga sob o peso de seu pé esquerdo a cabeça de uma serpente negra enrodilhada e apoiada numa espécie de superfície semi-circular como uma lua, como sinal de volubilidade. Seu manto azul, num instantâneo de 'movimento', invoca o simbolismo da glória que reveste a 'rainha e mãe do céu'. Na extremidade inferior da gravura, retrata-se a saga bíblica de Tobias e Sara que vencem o mal, pela intervenção divina.

A simples presença metafórica da pomba branca, dos anjos e da serpente, nesse enunciado, já remete a uma intertextualidade por estilização numa relação contratual, cultural e social com o cristianismo e, em específico, com a religião católica apostólica romana que cultua tais imagens. Segundo Bertran (1985, p. 412), a estilização pode ser polêmica ou contratual. E ainda acrescenta: *a estilização é a reprodução do conjunto dos procedimentos do discurso de outrem, isto é, do estilo de outrem*. Fica claro que os signos icônicos ou figurativos³ estão na imagem por algo mais que eles próprios, estão presentes pelas conotações que evocam. Assim, observamos no folheto ou gravura os seguintes signos: pomba branca, coroa de estrelas brancas, aura de luz branca, manto azul, túnica vermelha, faixa branca com nós, sem nós, meia lua, serpente negra, pé descalço, anjo apontando para uma igreja, anjo ajoelhado, luz amarela-dourada, como representações de objetos ou fragmentos de imagens socioculturalmente determinados.

Na realidade, afirma Joly (2003, pp.104-105), esse tipo de representação é eminentemente sinedótico ou metonímico, isto é, *só vemos partes de elementos que ali estão para designar o todo*

3 Os signos figurativos ou icônicos segundo Martine Joly (2003), são os signos analisados dentro da mensagem visual, de forma codificada, dando uma impressão de semelhança com a realidade, jogando com a analogia perceptiva e com os códigos de representação herdados da tradição de representação ocidental.

por contigüidade... Podem-se descrever estes elementos associativos da seguinte maneira:

| <i>Significantes Icônicos</i> | <i>Significados de 1º Nível</i> | <i>Conotações de 2º Nível</i> |
|---|---------------------------------|--|
| Figura feminina descalça com túnica vermelha e manto azul | Mulher com traje estilizado | Santa Virgem Maria Representação do Bem Fé/crença/devoção |
| Figura feminina desfazendo nós de uma faixa branca | Mulher desfazendo nós | Nossa Senhora Desatadora dos Nós |
| Pomba branca de asas abertas | Ave | Espírito Santo Divino Santíssima Trindade Cristianismo Representação do Bem Fé/crença/devoção |
| Serpente negra enrodilhada | Réptil | Demônio-inferno Anti-cristianismo Representação do Mal Pecado original |
| Coroa de estrelas brancas | Adereço | Representação do divino Santo ou Anjo Celestial Pureza |
| Pés descalços | Ausência de calçado | Segurança/fé Humildade |
| Faixa branca com nós atados | Nós | Pecado original Culpa Aflições, problemas, brigas Dificuldades |
| Faixa branca sem nós | Faixa branca | Crença/fé/oração Absolvição Resolução de problemas |
| Túnica vermelha | veste | Sacrifício/sangue Representação do divino |
| Manto azul celeste | Capa protetora | Símbolo da esposa do Espírito Santo Representação do divino |
| Formação em semi-círculo ou lunar | Semi-círculo | Volubilidade |
| Seres etéreos com asas nas costas | Figuras fantasiadas | Anjos Representação do Bem Intermediação divina Proteção |
| Figura ajoelhada | Figura ajoelhada | Oração Humildade Reverência/adoração |

Sob o ponto de vista semântico, a imagem mostra a vitória ou superioridade do Bem (santa ou os nós desatados) sobre o Mal (serpente ou os nós atados) sob o esmagamento de seu pé. O sujeito da enunciação, ao estabelecer o contrato entre enunciador e enunciatário, faz um comunicado visual que deve levar o enunciatário a um *dever-fazer* (orar, desfazer os nós do pecado), a um *querer não fazer* (atar nós, pecar) e a um *dever-saber* (o que o anjo ajoelhado ensina). Em outras palavras: dever fazer oração à conversão e à crença no auxílio e intervenção de Maria; não querer fazer o pecado e dever saber da existência da serpente e sua tentação.

O destinatário ideal – a recepção de Nossa Senhora Desatadora dos Nós

O folheto de divulgação é direcionado a todos aqueles que possuem uma ligação cristã ou algum vínculo religioso ou ainda se encontram em situação de necessidade de apoio espiritual. Ao portar uma mensagem de fé, oferece uma espécie de conforto espiritual pela identificação com a figura de uma Santa - que é culturalmente conhecida como a 'mãe de Deus' - por ajudar pessoas com problemas familiares, conjugais, financeiros e profissionais.

Conclusão

Por meio da análise de um texto não-verbal, sob a perspectiva da semiótica visual greimasiana, associada ao percurso gerativo de sentido de um discurso, percebe-se que a imagem é um meio de expressão e de comunicação que nos vincula às tradições mais antigas e, portanto, históricas de nossa cultura. Nas palavras de Joly (2003, pp.135-136), “mesmo sua leitura mais ingênua e cotidiana mantém em nós uma memória que só exige ser um pouco reativada para se tornar mais uma ferramenta de autonomia do que de passividade...” Para sua compreensão e leitura, necessitam-se levar em conta alguns contextos da comunicação, da historicidade de sua interpretação e de suas especificidades culturais. Como discurso religioso, o folheto

analisado produz uma espécie de ficção, pois se baseia em dogmas, afirmações não comprováveis através de experiências e, em mitos, relatos de acontecimentos não documentados...

O discurso religioso cria uma convicção, não apoiada na razão, mas na intuição e na fé. Desta maneira, o folheto com a imagem de Nossa Senhora Desatadora dos Nós é um texto que propõe a ficção (*parecer*) para, em seguida, induzir a crença nesta ficção (*fazer crer*), processo a que se dá o nome de doutrinação ou catequese. O objetivo ou objetivos dessa manifestação imagética parece ser pragmático: resolver os problemas, 'nós' e aflições do destinatário, bem como o de incutir nele o respeito, a adoração e a crença na divindade. A própria estrutura da mensagem orienta-se numa determinada organização de signos,, conferindo-lhe a identidade de um discurso persuasivo, isto é, com a intenção ou função de 'seduzir' o destinatário da mensagem. Neste caso, o canal, o veículo ou o *medium* gravura (santinho) impõe um perfil conativo ou apelativo a essa linguagem, centralizando-a no destinatário. O primeiro destes objetivos conativos traduz-se por um *poder-fazer*, ou seja, por tornar o fiel capaz de fazer algo que ele antes não podia. O segundo objetivo corresponde à imposição de uma obrigação, representada por um *fazer dever fazer/não fazer*, isto é, por fazer com que o fiel sinta-se na obrigação moral de fazer certas coisas (como orar, fazer promessa, desatar os nós do pecado) e de não fazer outras (pecar, não se converter, atar os nós da culpa) para cair nas graças divinas. Se a mensagem contém sentido, este tem de ser 'lido' por seu destinatário, por seu espectador que, em sua relação com o enunciado, ou neste caso, um texto visual, mobiliza diversos códigos, alguns quase universais (percepção), outros estruturados socialmente (analogia) e outros ainda ancorados no contexto sociocultural. Neste sentido, pode-se citar:

Se o texto é manifestação, produto material de um processo de significação e sentidos, se o texto é outro que o sujeito, em verdade, testemunhando não só sua ausência, como também a da coisa referente – evidentemente existe um alguém e um além do texto que o

... transcendem e constituem seu processo de enunciação, não podendo, porém, ser dele – texto – dissociados; não só porque impregnam o texto, tornando difícil esta segmentação, como também porque uma dissociação forçada deixaria escapar muitos dos sentidos textuais. (Duarte, 2000, p. 33)

Portanto, o que se pretendeu demonstrar por meio de uma análise semiótica visual resume-se ao fato de que no percurso gerativo do sentido ou significado de uma mensagem, muitas vezes o visual determina uma contaminação do verbal pelo icônico. E que assim sendo, este artigo evidencia um provável percurso analítico, uma possível leitura semiótica, mas que não se pretende esgotada, visto que na leitura de obras abertas, as possibilidades são infinitas...

Bibliografia

- AUMONT, J. 2004. *A imagem*. 8 ed., Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio Santoro. Campinas: Papirus.
- BARROS, D. L. P. de. 1990. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática.
- BARROS, D. L. P. de & FIORIN, J. L (orgs:). 1999. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP.
- BARTHES, R. 1990. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. 1964. A retórica da imagem. In: BARTHES, R. 1984. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Lisboa: Edições 70, p. 27-37.
- BENJAMIN, W. 1964. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, C. L. (org.) 2000. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra.
- BERTRAND, D. 1985. *L'espace et le sens*. Paris-Amsterdam: Hadès/Benjamin.
- DUARTE, E.B. 2000. Considerações sobre a produção midiática. In: *Mídias e processos de significação*. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. São Leopoldo: UNISINOS.

- FIORIN, J. L. 1995. Semântica estrutural: o discurso fundador. In: OLIVEIRA, A.C. &
- FLOCH, J. M. 1985. *Petites Mythologies de l'oeil e de l'esprit – Pour une semiologie plastique*. Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamin.
- GREIMAS, A J. 1975. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Petrópolis: Vozes.
- _____. 2002. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores.
- GREIMAS A J. & COURTÉS, J. 1979. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix.
- JAKOBSON, R. 1969. *Linguística e comunicação*. Trad. De Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.
- JOLY, M. 2003. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus. 6ª ed.
- LANDOWSKI, E. 1992. *A sociedade refletida*. Campinas: EDUC-Pontes.
- _____. 1995. *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de A.J. Greimas*. São Paulo: EDUC.
- NASCIMENTO, G. C. do. 2002. A comunicação nas ciências da linguagem. In: *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*. São Paulo: Annablume. jul – n. 17 (pp. 59-75).
- PARISOT, D. 1989. *La iglesia como espetáculo: la ultima tentación católica*. Paris: Études.
- SANTAELLA, L. & NÖTH W. 2001. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 3 ed., São Paulo: Iluminuras.

Site consultado

Disponível em: http://ositedossantos.vilabol.uol.com.br/nsa_desatadora.html. Acessado em 16 de maio de 2005.

Normas para publicação

Normas para publicação

1. Objetivos da publicação

A Revista *Significação* tem já uma tradição no contexto das publicações nacionais engajadas na temática dos estudos das linguagens verbais e não-verbais. Fundada na década de 1970, entra numa fase em que se pretende conquistar regularidade de uma publicação periódica (semestral), graças ao apoio da Reitoria da Universidade Tuiuti do Paraná. É, em princípio, uma revista acadêmica que tem o objetivo de congregar trabalhos escritos em várias línguas que, de algum modo, mantenham vínculos com pesquisas realizadas nos Programas de Pós-Graduação do país e do exterior.

As idéias dos trabalhos publicados não refletem necessariamente a posição editorial da revista.

2. Endereçamento dos textos

Os textos deverão ser encaminhados em duas cópias impressas e uma cópia em disquete 3½ para:

- PROPPE – Pró-Reitoria de Pós-graduação, Pesquisa e Extensão da Universidade Tuiuti do Paraná – UTP:

A/C Coordenadoria de Editoração Científica – Revista *Significação*
Rua Sydnei Antônio Rangel Santos, 238 - Santo Inácio

CEP 82 010-330 - Curitiba – PR

Telefone: (41) 331-7654

E-mail: editoracao.proppe@utp.br

ou para:

- CEPPI - Centro de Pesquisa e Poética da Imagem:

A/C Dpto. de Cinema, Rádio e Televisão – Revista *Significação*

Av. Luciano Gualberto, Travessa J, nº 374, 2º andar sl. 209

CEP 05508-900-1 - São Paulo – SP

Telefone: (11) 3091-4027

E-mail: ceppi@usp.br

3. Condições para publicação

- Para serem publicados os artigos passarão pelo crivo de consultores *ad hoc* do Brasil e do exterior.

- Os textos enviados deverão ser inéditos e não poderão ser submetidos a outras publicações.

- Os originais e disquetes não serão devolvidos.

- Enviar, em duas vias, um termo de cessão de direitos de publicação, contendo a assinatura do(s) autor(es).

- É de responsabilidade do(s) autor(es) do artigo obter permissão para reproduzir ilustrações, tabelas, etc., de outras publicações.
- Cabe ao(s) autor(es) a obtenção da aprovação de comitês éticos em artigos que envolvam pesquisas com seres humanos.

4. Apresentação do trabalho

- Página de rosto:
- Título do trabalho;
- Nome completo dos autores, sua titulação e local(is) de trabalho;
- Endereço completo do autor principal;
- Telefone, número de fax e *e-mail*.

Na sequência:

- Resumo (não mais de 10 linhas) e palavras-chave;
- *Abstract* (não mais de 10 linhas) e *key words*;
- Texto e ilustrações.

5. Formatação

Os textos deverão ser submetidos da seguinte forma:

- Digitação: programa MSWord 6.0 ou superior, ambiente Windows.
- Espaçamento: simples.
- Alinhamento: justificado.
- Margem:
 - Esquerda: 3cm.
 - Direita, superior e inferior: 2cm.
- Formato da página: A4.
- Fonte: Times New Roman, tamanho 12.
- Texto: deve estar corrido, sem tabulações, sem endentações e com "enter" (retorno) apenas ao final de cada parágrafo.
- Títulos, subtítulos e palavras podem ser destacados em *itálico* (o uso de negrito deve ser evitado).
- Nome do arquivo: nome completo do autor principal.
- No disquete deve constar somente o material a ser publicado.

6. Ilustrações (fotografias, desenhos, figuras, quadros, gráficos e tabelas)

- Devem ser impressas com o original, indicando seu local de inserção.
- Devem ser enviadas digitalizadas isoladamente com as devidas fontes e referências e arquivadas em disquete.

- Formato da digitalização: .TIFF ou .BMP

- Resolução mínima: 200 dpi.

- Tamanho: máximo de 17x17cm.

** Na impossibilidade de digitalização, enviar o original de fotografias e desenhos bem nítidos. No seu verso deverão estar anotados a lápis os créditos e o sentido da imagem (vertical ou horizontal). Fotocópias não podem ser utilizadas.

** A revista *Significação* reserva-se o direito de não publicar o material ilustrativo que não esteja adequado a essas orientações.

7. Gráficos, quadros e tabelas

- Para a sua elaboração, dar preferência a softwares do Microsoft Office (Word e Excel). Na hipótese de utilizar outro software, salvar a imagem em formato .TIFF ou .BMP para viabilizar a utilização.

- Títulos e legendas devem constar imediatamente abaixo das figuras e gráficos e imediatamente acima dos quadros e tabelas. Todos deverão estar numerados consecutivamente em arábico.

8. Notas de rodapé (somente as explicativas)

Exemplo:

Atualmente existem mais de trezentas unidades fechadas de...

Errado:

ESTRADA, Santiago. Previdência Social e Complementar e os Mercados Comuns. p 13. (trata-se, neste caso, de uma citação referencial)

9. Citações referenciais

- Identificar as referências (em parênteses) no texto, colocando o sobrenome do autor (com a primeira letra em maiúscula) e o ano.

Um (1) autor: (Wentz, 1998); dois (2) autores: (Lamare & Soares, 1990); três ou mais autores: (Harris *et al.*, 1998).

- As citações referenciais não vão em nota de rodapé, mas sim, no corpo do texto, logo após o trecho citado.

Exemplo: (Kelsen, 1979, p. 91).

- Citações com mais de quatro linhas deverão vir em itálico e parágrafo específico.

10. Bibliografia

- A lista de referências deve estar em ordem alfabética de acordo com os exemplos citados abaixo.

- Os sobrenomes dos autores, em letras maiúsculas, devem ser seguidos do prenome ou de suas iniciais.
- Em caso de mais de um autor, cada nome deverá ser separado por ponto e vírgula.
- Para publicações dos mesmos autores, a listagem deve seguir o ano de publicação; para publicações dos mesmos autores no mesmo ano, as letras a, b, c, etc. devem ser colocadas logo após o ano, sem uso de espaço.

(a) Artigos publicados em revistas:

WENTH, R. C. 1998. "Psicologia analítica e educação: visão arquetípica da relação professor-aluno." *Tuiuti: Ciência e Cultura*, Curitiba, v.10, n.2, p. 7-15.

(b) Monografias, dissertações e teses:

ALEXANDRE, N. M. C. 1993. *Contribuição ao estudo das cervicodorsolombagias em profissionais de enfermagem*. Ribeirão Preto: 186 p. Tese de Doutorado - Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo.

(c) Resumos:

HAREVEN, T. 1984. Tempo de família e tempo histórico. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, v.5, n.8, p. 3-4, jun. Resumo.

(d) Livros no todo:

BERLINGUER, G. 1996. *Ética da Saúde*. São Paulo: HUCITEC.

(e) Artigos de periódico:

CUNHA, M. V. 1993. "A antinomia do pensamento pedagógico". *Revista da Faculdade de Educação*, São Paulo, vol. 19. nº 2.

(f) Capítulo de livro:

FACCHINI, L. A. 1994. Uma contribuição da epidemiologia: o modelo da determinação social aplicado à saúde do trabalhador. In: ROCHA, L. E.; RIGOTTO, R. M.; BUSCHINELLI, J. T. P.; (org). *Isso é trabalho de gente? Vida, doença e trabalho no Brasil*. Vozes, cap. 11, p. 178-186.

(g) Publicações periódicas consideradas em parte (suplementos, fascículos, números especiais):

CONJUNTURA ECONÔMICA. 1984. As 500 maiores empresas do Brasil.
Rio de Janeiro: FGV, v.38, n.9, set.

(h) Periódico:

CADERNO DE PESQUISA. 1971. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas.

(i) Artigo de jornal:

ARANHA, J. R. P. 1998. "*O princípio de gratuidade do Ensino Público*".
Jornal da UTP. São Paulo, 31 ago., p.2.

(j) Filmes cinematográficos:

TÍTULO. ano. Diretor. Local: Produtora: Distribuidora. Número de unidades físicas (duração em minutos): indicação de som (legenda ou dublagem), indicação de cor; largura em milímetros.

(l) Gravações de vídeo:

TÍTULO. ano. Diretor. Local: Produtora: Distribuidora. Número de unidades físicas (duração em minutos): indicação de som (legenda ou dublagem), indicação de cor; largura em milímetros. Sistema de gravação. Exemplo:

A DREAM CALLED WALT DISNEY WORLD. 1981. Burbank, CA: Walt Disney Home Video: Walt Disney Telecommunication and Non-Theatrical Co. 1 videocassete (25 min.): son., color.; 12 mm. VHS NTSC

(m) Trabalho em evento:

MELO, A. C. 1999. "*A influência francesa no discurso da moda*". In: Encontro do Grupo de Estudo Lingüístico do Estado de São Paulo - GEL. Franca.

(n) Consultas à Internet:

AUTOR. ano da publicação. "Nome do artigo". *Nome do periódico* (online). Disponível em : endereço da Internet. (data da consulta). Exemplo:

KAWASAKI, J. I.; RAVEN, M. R. 1995. "Computer – administered surveys in extension". *Journal of Extension* (online). Available: www.joe.org/Joe/index.html. (20 set. 1999).

Este livro foi impresso em sistema digital
com disquetes fornecidos pela Editora por



Fone: (11) 3812-2817
linearb@linearb.com.br
www.linearb.com.br

MAYRA GOMES

Bordando o manto do mundo - o surrealismo e o nome das coisas

**EGLE MÜLLER
SPINELLI**

Ligações narrativas: o uso do link no cinema e nas novas mídias digitais

**GERALDO NASCIMENTO
E SANDRA FISCHER**

Uma vida em segredo: o livro e o filme

**ANA CRISTINA FRICKE
MATTE**

Gostar de música: percurso de uma paixão

LYARA APOSTÓLICO

Esta paisagem é surrealista

**RENINA RAMPAZZO
GAMBARATO**

Aventuras de diagrama no país dos signos

**ROSEMARI FAGÁ
VIÉGAS E PAULO
SÉRGIO MARCHELLI**

Códigos de linguagem: um discurso sobre cinema

ALBERTO KLEIN

Imagem: arqueologia e conceitos

**RODRIGO BROWNE
SARTORI**

Apuntes desde la semiótica: hacia una *antropófaga* comunicación intercultural

CRISTIANE WOSNIAK

Desfazendo os nós semióticos em Nossa Senhora Desatadora de Nós