

Irene Machado
Giovandro Marcus Ferreira
Alexandre Rocha da Silva
Regiane Oliveira
(Organizadores)

PROBLEMA SEMIÓTICO EM PESQUISAS DE COMUNICAÇÃO E CULTURA



**PROBLEMA SEMIÓTICO
EM PESQUISAS DE
COMUNICAÇÃO E CULTURA**

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-reitor

Paulo César Miguez de Oliveira

Assessor do Reitor

Paulo Costa Lima



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño EL-Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria Vidal de Negreiros Camargo

Irene Machado
Gioandro Marcus Ferreira
Alexandre Rocha da Silva
Regiane Oliveira
(Organizadores)

**PROBLEMA SEMIÓTICO
EM PESQUISAS DE
COMUNICAÇÃO E CULTURA**

Salvador
EDUFBA
2016

2016, autores.
Direitos para esta edição cedidos à EDUFBA.
Feito o depósito legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua
Portuguesa de 1991, em vigor no Brasil desde 2009.

Capa, Projeto Gráfico e Editoração
Rodrigo Oyarzábal Schlabitx

Revisão e Normalização
Bárbara Vanessa Valverde
Sandra Batista

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Problema semiótico em pesquisas de comunicação e cultura / Irene Machado
(Organizadores) [et al.]. - Salvador : EDUFBA, 2016.
243 p.

ISBN 978-85-232-1506-4

1. Comunicação de massa - Semiótica. 2. Semiótica. 3. Cultura - Modelos semióticos
4. Comunicação e cultura. I. Machado, Irene.

CDD- 302.23
CDD - 344.046

Editora filiada a

AELC
ASOCIACION DE EDITORIALES
UNIVERSITARIAS DE AMERICA
LATINA Y EL CARIBE

ABEU
Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

CBaL
Câmara Bahiana do Livro

EDUFBA
Rua Barão de Jeremoabo, s/n, Campus de Ondina,
40170-115, Salvador-BA, Brasil
Tel/fax: (71) 3283-6164
www.edufba.ufba.br | edufba@ufba.br

Sumário

9 **Apresentação**

13 **Problemas semióticos em comunicação e cultura**

Breno Morita Forastieri da Silva
Daniela Osvald Ramos
Douglas Vinícius Galan
Irene de Araújo Machado
Leandro Anderson de Loiola Nunes
Patrícia Beatriz Campinas Pena

47 **Epistemologia do espaço**

Lucrécia D'Alessio Ferrara
Eduardo Fernandes
Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa
Thiago Balbi

65 **Semiótica crítica: fundamentos epistemológicos e
percursos de pesquisa**

Alexandre Rocha da Silva
André Corrêa da Silva Araújo
Cássio de Borba Lucas
Ione Maria Ghislene Bentz
Lizete Dias de Oliveira
Marcio Telles da Silveira
Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa

87 **Da enunciação aos processos de midiatização: estudos
do discurso midiático no interior do CEPAD**

Giovandro Marcus Ferreira
Clarissa Viana Matos de Moura

- 99 **Abordagens teórico-metodológicas do Centro Internacional de Estudos Peirceanos [CIEP] da PUC-SP**
Priscila Monteiro Borges
Juliana de Oliveira Rocha Franco
Isabel Victoria Galleguillos Junk
Adelino de Castro Oliveira Simões Gala
Ronaldo Auad Moreira
Maria Lucia Santaella Braga
- 115 **A semiose na articulação entre o sensível e o inteligível**
Daniel Perico Graciano
Gabriela Scardone Ávila
Livia Beatriz Damasceno
Mônica Baltazar Diniz Signori
Vinicius Carvalho Quesada
- 131 **Tipologias da linguagem híbrida do Design**
Vera Nojima
Frederico Braida
- 145 **O diagrama analógico de Peirce e o dispositivo cinematográfico**
Ivan Capeller
- 157 **Textos televisuais: impasses e articulações teóricas, proposições metodológicas**
Elizabeth Bastos Duarte
Maria Lília Dias de Castro
Adriana Sturmer
- 177 **Possíveis contribuições da semiótica peirceana para o estudo de games**
Aline Antunes
Levy Henrique Bittencourt Neto
Thiago Mittermayer

195 **LABSEM-UERJ: semiótica, imagem e ensino**

*Darcilia M. P. Simões
Maria Suzzet Biembengut Santade
Carmem Praxedes*

207 **Distribuição actancial do documentário de “modos” a classes naturais de representação política**

Bráulio de Britto Neves

229 **Taxonomia semiótica do ator experimental na Belair: o caso de Helena Ignez**

Sandro de Oliveira

Apresentação

A I Jornada dos Grupos de Pesquisa em Semiótica, ocorrida nos dias 20 e 21 de agosto de 2015 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), foi uma iniciativa da ação conjunta de Grupos de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação Meios e Processos Audiovisuais da USP; do Programa de Pós-Graduação Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

Em seu sentido geral, a Jornada procurou reunir pesquisadores que desenvolvem investigações nas diferentes linhas de estudo da semiótica. Em seu sentido específico, expressou a necessidade de examinar como os semioticistas, orientados por focos teóricos distintos, trabalham seus objetos de pesquisa para explicitar o problema semiótico em suas investigações.

Duas foram as questões que orientaram a indagação: como os estudos de semiótica encaminham as pesquisas no que se refere à formulação de problemas semióticos em sua área de atuação? Como tal formulação se vincula com os estudos dos objetos semióticos?

O problema semiótico não parece se manifestar como representação imediata das coisas do mundo, mas como entendimento. Tampouco se revela como propriedade dos objetos. Pelo contrário, nasce de elaborações e não se desvincula das contingências sem as quais nenhuma investigação sobrevive. Eis o coração da pesquisa semiótica: ela não é decorrência do signo, mas da semiose (*semeiosis*), da ação do signo na construção de possibilidades de sig-

nificação. O estudo da *semeiosis* demanda, pois, elaboração metodológica, formulação do problema de pesquisa enquanto objeto de investigação.

Entender o problema semiótico exige reconhecer qual o papel que a linguagem, de fato, exerce na cultura. Isso porque, ao contrário da ideia corrente, a linguagem não se limita a ser um mero “veículo” de transporte de um sentido de um ponto a outro, de modo que caberia à análise semiótica meramente “desvelá-lo”. A linguagem organiza os sistemas de signos que compõem a cultura e, por conseguinte, cria possibilidades de tangenciar o universo dos sentidos.

Ao todo, a Jornada contou com a participação de 19 grupos de pesquisa, vinculados principalmente às áreas de Letras, Comunicação e Ciências da Saúde, que foram alocados em seis mesas temáticas em que se procurou privilegiar, essencialmente, o debate e o intercâmbio de ideias.

Ainda que o foco das preocupações dos grupos vinculados à Comunicação e Letras seja a linguagem, nota-se na primeira a recorrência de uma perspectiva mais interdisciplinar de estudo que na segunda. Em parte, isso pode ser cogitado pelo fato de que os pesquisadores vinculados à Comunicação lidam com um leque extremamente amplo de linguagens e seus intercâmbios, ao passo que os estudiosos relacionados à Letras ainda tendem a focar seus estudos na esfera do verbal.

Apesar da grande diversidade de pontos de vista, percebe-se nos pesquisadores do campo da Comunicação o entendimento acerca da impossibilidade de dissociar a dimensão sógnica dos debates que envolvem as questões com as quais a área tem se deparado nos últimos tempos e que foram recorrentes durante a Jornada, como a midiatização, o acontecimento, o espaço, a retórica, a cibercultura, a multidão, o audiovisual.

Em diálogo com tais perspectivas, observa-se que a semiótica coloca-se como uma epistemologia marcada essencialmente por dois aspectos. Primeiro, pela possibilidade de suscitar a produção de um conhecimento menos identitário, visto que reconhece o vir a ser dos fenômenos que busca conhecer e, conseqüentemente, o caráter não conclusivo do saber que visa interpretá-los. Segundo, um raciocínio e um modo de questionar que leva em consideração, justamente, esses devires. Alguns dos questionamentos discu-

tidos durante a Jornada ilustram bem esse outro modo de pensar: como refletir sobre a mídiatização sem falar de circulação? Como repensar o conceito de enunciação sem recorrer a um conceito conteudístico, visto que os objetos requerem outras abordagens? Como transformar o “caos criativo” da comunicação em algo produtivo? Que outros modos de pensar o acontecimento jornalístico são possíveis quando este é entendido pelas semioses que produz? Como os devires dos dispositivos audiovisuais produzem sentido? Como discriminar as retóricas produzidas pela comunicação? Como apreender as semioses difusas da cultura? Como fazer uma semiótica para além da processualidade?

Por outro lado, nos pesquisadores vinculados ao campo das Ciências da Saúde, nota-se que a linguagem não é foco das suas preocupações, porém, há o reconhecimento de que ela “atravessa” inúmeras práticas profissionais e, por isso, não pode ser desconsiderada nas pesquisas realizadas. Mais que isso: ao questionar os usos da linguagem no exercício do cuidar e suas diferentes potencialidades de afecção, busca-se pensar em novas técnicas para o exercício clínico que se contraponham à tentativa de normatização da vida pelo biopoder. Com isso, a perspectiva semiótica tende a gerar um raciocínio que incide, essencialmente, sobre a dimensão política da vida, mediante a tentativa de gerar novas potencialidades de existência por meio da linguagem.

Todos esses questionamentos debatidos ao longo da Jornada nos oferecem um panorama representativo do modo como a semiótica tem potencializado o levantamento de problemas, sobretudo quando em diálogo com diferentes áreas de conhecimento. Afinal, qualquer campo do saber que se depara com o desafio de trabalhar com signos, lida, necessariamente, com semiose. Tal é, inclusive, um aspecto central que distingue a pesquisa de cunho interdisciplinar, ou seja: a capacidade de um determinado ponto de vista para fomentar inquietações e problemas a outro. Nesse sentido, inúmeras são possibilidades suscitadas pelo pensamento semiótico. Com isso, abre-se um caminho investigativo extremamente profícuo, pelo qual se busca formular novos problemas enfrentando a radicalidade das transformações e não simplesmente oferecendo novos argumentos para velhos problemas.

Para além das contribuições advindas dos trabalhos apresentados, a Jornada firmou a importância das atividades de conduzir o processo investigativo no interior dos grupos de pesquisa, enfatizando o caráter de acolhimento que as distintas abordagens recebem quando trabalhadas coletivamente. Em sua apresentação quando da abertura do evento, Lucrecia Ferrara se encarregou de formular de modo sistemático o papel que os grupos de pesquisa desempenham hoje no conjunto das atividades acadêmicas e na formação das mentalidades dos pesquisadores, destacando-se das demais atividades acadêmicas como espaços privilegiados de questionamento e de fomento de conhecimento inovador. Considerou que um dos instrumentos fundamentais da produção de conhecimento é a atividade cognitiva gerado pelo raciocínio analítico de caráter inferencial. No contexto da investigação, os grupos de pesquisa revelaram-se propensos a estimular tal atividade uma vez que neles se exercita a liberdade de mudar os vetores do processo de inferência. Com isso, o modo de lidar com o problema semiótico é trabalhado pelo viés da mudança. Não se trata de considerar o problema semiótico, mas sim do ato de pensar semioticamente no contexto da atividade mental ou cognitiva que não depende de uma teoria.

Quando a investigação assume a tarefa de considerar criticamente seus próprios pressupostos, todo um caminho de indagação e análise se abre em nome de um debate qualificado e destemido.

De um modo geral, os grupos confirmaram, cada um a seu modo, necessidades de revisões de seus próprios pressupostos, o que resultou num debate que apenas inaugurou o diálogo entre grupos em nome de uma potencialização na dinâmica dos vetores sem os quais a formação de mentalidades interventoras simplesmente não acontece.

Problemas semióticos em comunicação e cultura

Breno Morita Forastieri da Silva
Daniela Osvald Ramos
Douglas Vinícius Galan
Irene de Araújo Machado
Leandro Anderson de Loiola Nunes
Patrícia Beatriz Campinas Pena

Ontologia e modelização: aportes para o estudo do diagrama como problema semiótico

Nas diversas correntes do circuito semiótico não há dúvidas de que a compreensão da semiose é via de acesso tida como certa quando os processos de produção do sentido se colocam no foco da investigação. Quando, porém, em vez de produção o problema da investigação considera os circuitos dialógicos da interação ou, mais especificamente, a circulação de sentidos, nem sempre a compreensão da semiose é consensuada em programas interpretativos centrados no signo e em sua ação significativa. Variáveis como intencionalidade, determinação social, conformação ideológica, construção cultural e histórica, imperativos tecnológicos e até mesmo a prevalência da

dominante linguística sobre o gradiente dos processos sígnicos ocupam o lugar do que deveria ser o entendimento da semiose, o que leva a análise resvalar para uma região nebulosa de considerações.

Em contextos analíticos como esses se revela uma fragilidade metodológica que incide sobre o próprio ato de investigação e a incapacidade de formular problemas semióticos torna-se um grande impedimento para a leitura dos objetos da comunicação, particularmente, em suas mediações culturais. Coloca-se, então, a pergunta: como alcançar os processos da semiotização dos objetos culturais em foco de investigação se não se tem clareza sobre os caminhos de formulação de um problema semiótico?

Talvez possamos tirar algum ensinamento da máxima filosófica de Emmanuel Kant segundo a qual são enormes as diferenças entre ensinar conteúdos de filosofia e ensinar a filosofar. (GONZÁLEZ PORTA, 2002) Estendendo o pensamento para o âmbito de nossa preocupação, diríamos que o domínio dos conteúdos disciplinares das frentes semióticas nos apresentam conceitos como dados; porém, nada nos dizem sobre a difícil tarefa de aprender a semiotizar. Para isso, há que se aprender a formular o problema semiótico onde quer que ele se manifeste.

Por mais generalizada que possa ser a noção de que é na cultura que os problemas semióticos se manifestam, convém manter no horizonte tal concepção uma vez que cultura é o lugar dos signos em seu nascimento e continuidade, onde signos geram signos. Trata-se, pois, de um lugar que não se define pela condição existencial de algo que existe uma vez por todas, mas sim de um manancial em movimento. Nesse lugar o processo de semiotização se configura como exercício permanente do pensar e de produzir signos. Por conseguinte, a formulação do problema semiótico depende da capacidade de semiotização do próprio pensamento manifestada no caráter prismático da construção de seus modelos e processos interpretativos.

Se um problema semiótico não se desvincula do caráter prismático de sua constituição, pode-se inferir que se deve ao pensamento-signo uma chave valiosa da semiotização. Em primeiro lugar, nele reside a distinção entre um problema semiótico e um problema filosófico. Enquanto esse emerge do trabalho do filósofo, aquele emerge em processos em que signos constroem

possibilidades significantes. Assim, as formulações teóricas a respeito da significação se afastam da teoria do conceito e mergulham no campo interpretante das inferências. Em vez de recorrer a conceitos formulados, a investigação de um problema semiótico acompanha os passos e as possibilidades do difícil processo de construção do sentido de modo a alcançar os ângulos do pensamento prismático. Com isso, a investigação de um problema semiótico cumpre o desígnio do ato de pensar semioticamente condicionado à capacidade de formular inferências, isto é, de transformar conhecimentos anteriores e acompanhar sua semiose. (PEIRCE, 1975a, 1980)

Quando as inferências ocupam o lugar de afirmações, declarações ou demonstrações, a probabilidade divide espaço com as evidências: o foco da indagação incide totalmente sobre o “como” e o eixo de apreensão se desloca para o interior das articulações que conjugam o pensamento-signo, onde códigos e linguagens organizam e manifestam todo o processo da semiose. Na inferência, o circuito dialógico se coloca, ele mesmo, como movimento de formas que pensam e traduzem o pensamento como possibilidade.

Segundo a lógica da inferência, o pensamento-signo ocupa o centro do estudo semiótico como espaço privilegiado da ação sígnica do raciocínio que se manifesta sob forma de semiose. É como inferência que o pensamento-signo testa suas próprias possibilidades e variâncias, perfazendo, assim, caminhos do raciocínio na imaginação e na mente. Se, como queria Décio Pignatari, raciocinar é fazer caminhos os modos e modelos de operações mentais experimentam os processos de raciocínio que Peirce observou como sendo diagramas.

À luz do raciocínio diagramático a inferência não apenas explicita sua semiose como faz emergir o circuito de sua constituição desenhando, assim, os caminhos explicativos do raciocínio – ou o percurso do sentido – sob forma de diagramas, que passam a ocupar um lugar particular nos estudos semióticos voltados para a compreensão da semiose. Se, por um lado, revelam-se ferramentas intelectuais que orientam no movimento do pensar, por outro, re-dimensionam a compreensão do signo que a virada linguística consagrou na díade signifiante/significado. Do ponto de vista do diagrama a díade não reina soberana visto que demanda por interpretantes do movimento triádico. Ainda

que, na semiótica de Peirce o diagrama seja entendido como hipoícone (PEIRCE, 1975b), o que enfatiza a díade, o pensamento-signo diagramático não se limita a essa única correspondência de algoritmos parelhados. A demanda por interpretante projeta a tríade que constrói fluxos espiralados, abertos a relações de possibilidades. Cabe ao diagrama a composição tanto dos traços distintivos quanto dos movimentos prováveis nos diferentes contextos combinatórios.

Pode-se afirmar que é da natureza do diagrama operar tanto na esfera diádica quanto na tríade. Com isso, as formas que pensam diagramaticamente configuram como linguagem não apenas o dispositivo humano centrado na palavra como também outros sistemas de signos resultantes da própria concepção dos códigos culturais. Em última análise, o diagrama define-se como um potencial problema semiótico em que a inferência se encarrega de elaborar linhas de raciocínio mediadas por códigos culturais de diversas formações.

Tomar o diagrama como estratégia metodológica do estudo dos problemas semióticos formulados em circuitos dialógicos da cultura tornou-se a hipótese fundamental do trabalho analítico nos estudos semióticos dos sistemas da cultura, particularmente de seu trabalho mais elementar: a construção das linguagens pela modelização dos códigos culturais. Além disso, a partir do momento em que a prática investigativa nesse domínio toma como objeto de estudo não a cultura entendida como totalidade do arranjo social, mas sim os textos modelizados por linguagens e códigos culturais, a semiose é redimensionada em sistemas culturais cujo *modus operandi* projeta ações muito próximas do trabalho de uma mente – a mente da cultura. Trata-se da possibilidade de observar a dinâmica dos processos e sistemas culturais à luz de um pensamento que entende o fenômeno da culturalização como decorrência de movimentos inteligentes dos signos, isto é, dos processos da autorregulação comum à própria semiose. (LOTMAN, 1990) No quadro desse processamento, os sistemas culturais concretizam as formas de pensamento-signo materializados em diferentes diagramas.

O estudo do diagrama como manifestação semiótica do pensamento da cultura, de suas possibilidades interpretativas na transformação das experiências, não é privilégio da semiótica, ainda que fundamente a prática de sua investigação do trabalho dos sistemas de signos. Em estudos anteriores

examinamos o papel do pensamento diagramático na conceptualização do raciocínio matemático que consagrou a teoria dos grafos como configuração dos princípios relacionais baseados na heurística da descoberta. Também já examinamos a força do pensamento diagramático na concepção de sistemas culturais cuja base estruturante são os gestos reconhecidos como imagens, caso da prática cinematográfica que atribui às imagens fílmicas cinéticas e audiovisuais a emergência de um pensamento sensorial. Fora de nosso campo de estudo, reconhecemos os trabalhos desenvolvidos na biologia, que recorre ao diagrama para fundamentar os modos de “reformulação da experiência” que sustentam a prática especulativa do trabalho de conhecimento, tal como foi formulada e praticada por Humberto Maturana. Em seus estudos de biologia da linguagem, o diagrama torna-se o eixo pelo qual se orienta a observação que pode ser, assim, apreendida em ato mesmo de observar exercitado pelo observador. Maturana concebe esse ato, ou melhor, esse gesto de observar-em-ato, como constructo do diagrama ontológico. (MATURANA, 2001)

Ainda que seja possível ampliar o escopo das práticas analíticas que tomam o diagrama como estratégia de incorporação do ato de pensar como base da investigação, vamos nos limitar aos três campos aqui introduzidos. Neles a presença do diagrama se mostra responsável pela emergência de campos de estudo que se abrem em diferentes direções, porém, todos sustentados por um problema de investigação que toma o momento mesmo da constituição do pensar, do saber, enfim, da produção e da circulação dos sentidos como objeto de estudo.

Tendo em vista a complexidade do campo especulativo em que semiose é apreendida no movimento do pensamento-signo manifestado em construções diagramáticas traduzidas em sistemas estruturantes de significação e cultura, o Grupo de Pesquisa Semiótica da Comunicação voltou-se para o estudo do diagrama como problema semiótico. Além de se dedicar ao estudo da teoria dos diagramas desenvolvidos por Peirce e, particularmente, por estudiosos da semiótica lógica, os interesses do Grupo ultrapassaram os limites interpretativos e avançaram pelo desenvolvimento de metodologias para a investigação de demandas específicas no domínio da semiótica da cultura,

particularmente no campo da modelização das linguagens em diferentes sistemas da cultura.

O Grupo de Pesquisa Semiótica da Comunicação iniciou suas atividades em 2007 para se dedicar ao estudo da semiótica no contexto da comunicação. Nos últimos quatro anos, tem se dedicado aos estudos do diagrama como articulação semiótica do pensamento e da estruturação das linguagens da cultura. Concentrou os trabalhos em duas linhas de pesquisa:

- Diagrama como dimensão ontológica do pensamento. Sob esse título reúne os trabalhos ocupados em que o raciocínio transformador das significações no curso das experiências define a condição ontológica do diagrama como impulso do pensamento. Situa neste movimento a condição sígnica do próprio diagrama. Estuda-se aqui o pensamento como signo e a semiose como movimento do pensar. Não sendo expressão do pensamento, mas o próprio ato de pensar, o signo não está dado e desafia a investigação dos caminhos de sua semiose.
- Modelização em processos culturais. Sob esse título reúne os trabalhos de observação, análise e sistematização teórica dos processos semióticos de modelização em ocorrências culturais. Trata-se de um exercício da metalinguagem entendida como capacidade de compreensão da atividade criadora dos códigos, dos processos transformadores das linguagens e das modelizações dos sistemas de cultura. Busca-se compreender as ocorrências da cultura na autorregulação da semiose na continuidade do ambiente que forjou a compreensão da semiosfera.

Alguns esclarecimentos se fazem necessários no sentido de detalhar o escopo das linhas orientadoras da investigação do Grupo. Estamos nos referindo ao esclarecimento do que entendemos por ontologia e modelização.

Por ontologia entendemos os estudos de identificação do centro de gravidade de um fenômeno ou manifestação. Distingue-se da epistemologia, entendida como dimensão interpretante do mesmo fenômeno configurado a partir da percepção. Buscar a ontologia significa dimensionar como se cons-

tituem os fenômenos e suas manifestações por meio das atualizações dos referenciais de sua construção.

Modelização (de modelizar) é conceito chave da semiótica da cultura para situar o conhecimento cultural do mundo como ato de comunicação e, por conseguinte, como modelo. (LOTMAN, 1978) Não modelo como protótipo mas sim como gesto formativo. A modelização explicita como os sistemas constroem linguagem e como as linguagens significam o mundo por meio de modelos semióticos. O alto grau de abstração do modelo bem como sua configuração como esquema conceitual fazem dos sistemas modelizantes instrumentos teóricos para a descrição, interpretação e análise das relações entre os sistemas de signos. Assim os sistemas modelizantes revelam seu funcionamento como processo diagramático de construção de códigos e linguagens a partir de uma duplicidade de papéis: cada sistema de linguagem se manifesta como sistema de comunicação e como sistema modelizante.

A linguagem (não apenas a língua) se situa como o modelo por excelência da comunicação na cultura que levou os teóricos da escola de Tártu, na Estônia, a distinguir entre sistemas de modelização primária e secundária. (IVANOV, 1978) Distinção operativa para a formulação do conceito, mas sem implicação significativa, por exemplo, na concepção de Lótman (1984, 1990) sobre semiosfera como espaço semiótico de interação da diversidade signica. Se à língua coube o papel primordial de ser fonte de culturalização do entorno, no entendimento de Lotman (1978), aos demais sistemas culturais caberia outros processos de modelização cultural dos quais o entendimento e percepção do espaço seriam resultantes. O estudo da modelização não coloca ênfase na teoria, seus fundamentos e controvérsias, mas sim na sua operacionalidade em função de demandas específicas no campo de sua atuação. Para isso, recupera uma distinção fundamental que há na pesquisa e que atende pelo trabalho de investigação.

Sabemos que pesquisa compreende um trabalho sistemático de aumento de conhecimento que se estende pelas diferentes áreas bem como de suas aplicações. Numa pesquisa se estabelecem ou se confirmam fatos mediante resultados de trabalhos precedentes, do mesmo modo como se resolvem problemas de acordo como metodologias previamente acordadas, o que

pode ocasionar o desenvolvimento de novas premissas teóricas. Com isso, o compromisso da pesquisa que se denomina básica – em distinção à pesquisa aplicada – concentra-se na descoberta, interpretação, documentação, implementação de métodos que contribuam para o avanço de conhecimentos.

A investigação segue um caminho distinto ao exercitar a interrogação do pensamento sobre objetos explorando as possibilidades de sua constituição. Não se trata de buscar resultados mediante métodos, mas de inquirir sobre o próprio método. Percorrem-se caminhos indagativos ao mesmo tempo em que se observam os processos do próprio raciocínio na busca de epistemologias afinadas com as demandas do objeto e da própria investigação. Se o nosso objeto de observação deriva do amplo e dinâmico campo de circulação de sentidos na cultura – ou de modelização –, toda pesquisa realizada nesse campo será capaz de alcançar apenas um viés do objeto num confronto de muitas explorações. Em vez de premissas certas e resultados consagrados, surgem tão somente probabilidades ou ensaios.

O estudo dos problemas semióticos se volta para a sistematização de práticas efetivas que permitam a discussão de enfoques e, conseqüentemente, de métodos que alimentam e, ao mesmo tempo, questionam e transformam as teorias. Ao fazê-lo, valorizam na pesquisa a investigação.

Até o presente momento, o Grupo de pesquisa tem orientado seu trabalho para a investigação do processo modelizante com vistas à compreensão de sua estrutura diagramática. Os primeiros resultados desse trabalho foram reunidos num livro: *Diagramas: explorações no pensamento-signo dos espaços culturais*, em fase de edição. Uma amostragem do tipo de investigação desenvolvida é apresentada na sequência por meio de pequenos ensaios em que os problemas semióticos derivam da investigação dos processos modelizantes em sistemas semióticos constituídos na área de atuação do investigador. Seguem-se, pois, estudos no campo da montagem como processo de composição diagramática no cinema; dos *hiperlinks* como procedimento gráfico do jornalismo impresso e digital; do processo de composição com base de dados como modelização e diagramas de pensamento nos meios digitais; das animações como processo construtivo da comunicação na saúde; da luz como processo modelizante do design da imagem humana.

Grafismo da montagem no cinema como problema semiótico

Considerando o pensamento como signo e o signo como movimento do pensar, chamamos de pensamento diagramático aquele cujos signos são predominantemente gráficos. Com gráfico nos referimos a qualquer tipo de construção que pode ser recodificada como linhas e pontos; e com grafismo, a maneira de se traçar essas linhas e pontos. Assim, o grafismo da montagem no cinema diz respeito à maneira como a montagem cinematográfica é capaz de traçar linhas e assim ser investigada enquanto pensamento diagramático.

O conceito de montagem nesse contexto advém daquele desenvolvido por Sergei Eisenstein (1898-1948). Deste ponto de vista, a montagem é o mecanismo estruturante da obra cinematográfica e se refere à organização das diferentes qualidades cinematográficas trabalhadas pelo autor.

Essa investigação do grafismo da montagem no cinema passa pela distinção de alguns níveis de montagem e das diferentes maneiras de se perceber a produção e a organização dessas linhas em uma obra cinematográfica. O ponto de vista semiótico contribui na investigação de como esse tipo de qualidade pode ser percebida como organizada e por isso viabilizar processos de significação não necessariamente sabidos *a priori*.

O que nos interessa na maneira pela qual Eisenstein discute o conceito de montagem é a importância que ele dá à dimensão propositiva da formulação cinematográfica (mais interessado em elaborar um filme que forneça parâmetros para sua interpretação do que reproduzir convenções alheias à estrutura interna do filme); e, sobretudo, pela importância conferida à complexidade expressiva do cinema.

Para citar um dentre vários exemplos, em seu artigo *A quarta dimensão do cinema* (EISENSTEIN, 2010a), Eisenstein escreve sobre montagem e dominantes. Cada tomada ou cada plano possui um ou mais elementos dominantes – ou seja, que se destacam sobre os demais. Às montagens que consideram apenas esse elemento preponderante como guia para montagem do filme, Eisenstein chama de “montagem ortodoxa”. (EISENSTEIN, 2010a, p. 182) Contra ela Eisenstein afirma que um plano não é unívoco e que sua leitura depende sempre de um contexto, quer seja por parte do filme, quer seja por parte do espectador. Em função disso ele argumenta a favor de uma maior

atenção e utilização da complexidade sensorial que o cinema é capaz de mobilizar. Assim, ele incita a superação da ideia do “eu vejo” e “eu ouço”, para a do “eu percebo”. (EISENSTEIN, 2010a, p. 186) Essa proposição faz apologia à sinestesia e à complexidade dos meios expressivos cinematográficos; em termos semióticos, ao poliglotismo de linguagens do texto cinematográfico.

É nesse contexto exploratório que Eisenstein discute seu pensamento diagramático: mais um dentre os elementos da linguagem cinematográfica. De sua forma mais elementar para a mais abstrata, o grafismo pode se dar como:

- linhas de contorno;
- registro de movimento;
- interpretação melódica do campo sonoro.

Como pode ser percebido, o grafismo não se inscreve somente no espaço bidimensional da superfície da tela, mas também temporalmente e mentalmente.

O primeiro deles, grafismo como linha de contorno, é o mais facilmente observável. Ele diz respeito à composição e arranjo formal dos elementos como vistos em um enquadramento. Assim, as linhas são determinadas pelos contornos dos objetos em função de sua localização, dos desenhos criados pelas áreas de luz e sombra, suas texturas, volumes, cores etc. – tudo isso resultante das escolhas das lentes, posicionamento de câmera, corte feito pelo enquadramento e aquilo que atualmente a tecnologia digital possibilita.

No contexto da construção gráfica por meio da disposição dos elementos formais no quadro, Eisenstein sugere dois polos, não excludentes entre si e com a possibilidade de diferentes gradientes entre eles. 1. O pictórico, que diz respeito à qualidade figurativa da linha: o desenho do contorno dos objetos, sua silhueta, aquilo que torna possível reconhecer o que é filmado. 2. Metafórico, referente às inflexões que cada objeto pode ganhar em função de sua posição e figuração dentro do quadro. (EISENSTEIN, 2010b)

O segundo tipo de grafismo, como registro de movimento, refere-se ao gráfico como notação do deslocamento de corpos no espaço, isto é, no desenho que o movimento de um corpo traça no espaço percorrido. Nesta formulação há duas manifestações principais. A gestualidade corporal (téc-

nica do ator) e o movimento de corpos pela superfície da tela; e outro, mais sutil e mais especulativo, a partir do deslocamento do olhar, entendendo-o como gesto do espectador pela superfície da tela. Tanto um quanto outro são tomados por Eisenstein como elementos gráficos a serem considerados de um ponto de vista estrutural para construção da imagem generalizada de um tema. (EISENSTEIN, 2010b)

Para Eisenstein (2010b), entre as possibilidades de atuação do ator, a melhor, do ponto de vista da expressividade, é aquela cujo movimento das personagens reforce a ideia geral da cena. Seus movimentos devem estar de acordo com o esquema gráfico da ideia que se quer construir, por exemplo, de aproximação, conflito, submissão, etc. Eisenstein argumenta a importância da construção de um esquema gráfico que possibilite um conteúdo abstrato. Este posicionamento reforça, entre outras coisas, a importância do ponto de vista da bidimensionalidade e da verticalidade da tela.

Nesta formulação, a percepção da composição e dos movimentos dos corpos na superfície da tela implicam uma atitude propositiva em relação ao movimento do olhar do espectador “varrendo” a superfície da tela. É essa natureza cinética que dá origem ao grafismo de uma tomada. Estabelecendo assim uma relação entre movimento/gestualidade e pensamento gráfico.

Assim como o grafismo que nasce do deslocamento do olhar, o grafismo no campo sonoro possui também uma qualidade propositiva. Estes elementos não são da ordem do “dever ser”, mas da ordem da “possibilidade”. Tal condição é própria da qualidade aberta e propositiva do texto artístico e de seus mecanismos de produção de sentido, reforçando seu caráter triádico e dialógico.

O grafismo no campo sonoro parte da ideia da estrutura compositiva e melódica de uma composição. Exemplos desse tipo de construção podem ser encontrados no filme *Aleksandr Nevski*, produzido e analisado *a posteriori* por Eisenstein (2010b). Ambos, Eisenstein e Prokofiev, buscaram para cada cena alcançar determinados ritmos e movimentos específicos, visual e aural, em função da ideia geral que queriam construir. (EISENSTEIN, 2010b)

Negando a ideia de que a música possui uma qualidade pictórica de “representação visual” (EISENSTEIN, 2010b, p.372), Eisenstein (2010b) propõe a possibilidade da música em produzir algo mais genérico, como linhas ou for-

mas. Como um dos possíveis métodos de tradução de uma linha melódica no tempo para uma linha no espaço, ele exemplifica com os gestos que alguém pode fazer ao ouvir uma música. Podendo adjetivá-la como “ascendente”, “se espalhando”, “se fragmentando”, “aos esbarrões” etc.

Podemos dizer que, assim como há uma qualidade gráfica visual, dada pelo deslocamento linear do olhar sobre um plano; há também elementos que subsidiam uma tradução gráfica da música em função de seus movimentos melódicos. Tais movimentos, possuindo uma estrutura rítmica compositiva, possibilitam uma leitura gráfica. (EISENSTEIN, 2010b)

A ideia de que gestualidades e deslocamentos originam grafos, é baseada na concepção de que a origem da linha é o movimento. É nessa condição que Eisenstein (1995) relaciona, em suas memórias biográficas, dança e desenho como ramificações de um mesmo tronco. No sentido de que em cada um deles existem linhas: os rastros deixados pelo movimento.

Esses grafismos não são imperativos unívocos. Essas relações não são dadas *a priori*, como em uma relação pré-determinada entre significante e significado. Ela é uma construção e deve ser considerada em função de seu contexto audiovisual. O grafismo da montagem no cinema, ainda que pouco assertivo e polivalente, é o tipo de qualidade que reforça a potência sinestésica da linguagem cinematográfica. Além disso, a vinculação do grafismo ao movimento indica também meios de exploração das qualidades cinestésica (relativa ao movimento) e diagramática do cinema.

Linguagens gráficas como problema semiótico no jornalismo impresso

As vanguardas intelectuais tendem a dar limites aos fenômenos – porque o jornalismo impresso ficou desprestigiado, nos últimos anos, em estudos do meio acadêmico? Na ânsia de compreender o advento das novas mídias, de desvendar a caixa-preta digital, as comunidades científicas, aparentemente, admitiram o descenso de uma esfera inteira da Comunicação. Por que se valer dos jornais diários para demonstrar hipóteses de pesquisa nos dias atuais? Sob a perspectiva cultural, temos no jornalismo impresso, e

em sua suposta derrocada diante do meio digital, um dos mais proeminentes suportes para a compreensão de como um novo meio de Comunicação se expressa na cultura. Se o interesse em desvendar a ação da Internet sobre a sociedade contemporânea e sobre o homem sempre foi preocupação latente e alvo de investigações e pesquisas, desde a popularização da rede, porque não começar a entender o seu mecanismo transformador a partir das linguagens estratificadas e já consagradas na Comunicação? Aí, acreditamos, poderia cristalizar-se o seu perfil formador, enquanto sistema cultural.

Muito se tem avaliado a presença da *Internet* diante de outras mídias pela ordem das ameaças. Tornou-se chavão, lugar-comum, falar em desaparecimento do jornal, das revistas e de competição com a TV, em favor da ascensão dos sistemas digitais. Numa não declarada guerra entre ambientes comunicativos, a Internet conta com boas defesas: afinal, fazendo valer ou trazendo à tona os clichês a respeito, o digital pode reproduzir tudo isso e ir além; ou seja, suprir o lugar e a função das mídias anteriores com excelência e acréscimos. O consenso convencionou a aceitar que o hibridismo atribuído a seus domínios faz da Internet um meio soberano, que carrega consigo todas as possibilidades, da informação ao entretenimento.

Embora essa leitura precipitada e generalista esteja, desde já, sendo colocada à parte neste artigo que é trecho integrante de pesquisa de mestrado sobre o assunto, não se pode diminuir ou desmerecer o estabelecimento desse *status quo*. O senso comum sobre a rivalidade entre mídias digitais e analógicas ganhou grandes e preocupantes proporções, tornou-se palco de debates e análises. É pelo viés dos negócios, principalmente, que tais comparações se tornam mais evidentes e ameaçadoras: casos notórios de insucessos das atividades jornalísticas aparecem com frequência e circulam na vida social como indício de um fracasso de estruturas corporativas. A busca por fontes de receita para jornais e revistas tornou-se caso público, virou notícia. É o movimento das bolsas da comunicação que tem ocupado lugar central na discussão; e para surpresa, o grande público deixa-se conduzir pelos interesses dos acionistas das empresas de mídia. Ironicamente, os detalhes nos chegam, em parte, por meio da atividade dos próprios jornais, numa discussão aberta sobre seu próprio futuro.

Tal cenário tornou qualquer olhar ou defesa das mídias tradicionais uma grande audácia – até mesmo por surpreender ou decepcionar as tendências de vanguardas técnicas, teóricas ou críticas. Contrariando expectativas, é, no entanto, para esse fragmento histórico que neste momento se apresenta e para essa lacuna conceitual emergente que o olhar aqui se dirige. Se por um lado, o momento para as empresas de mídia tradicionais é de reposicionamento e reestruturação, por outro, é na reorganização de suas linguagens que os sistemas de comunicação se adensam na cultura – do ponto de vista das esferas culturais, o jornal está num embate de sentidos, num deslocamento de significados, em semiose, poderíamos dizer.

Toda essa ansiedade estatística precisa ser colocada de lado quando o objetivo é avaliar semioticamente os sistemas culturais, motivação deste trabalho. Por trás dos mitos que revestem as relações estabelecidas socialmente em torno do tema, existem os próprios sistemas culturais de mídia, que encontram suas lógicas intrínsecas de organização e estruturação. Em busca de análises, é para os próprios jornais que a atenção aqui se volta, a partir de um olhar semiótico.

Avaliando por um viés cultural, a rivalidade entre meio impresso e meio digital (que faz com que o primeiro fique sempre encolhido e ameaçado) escamoteia a dinâmica das linguagens circunscritas a esses sistemas. A comparação é um tanto estanque, pois antes que se entendam suas perspectivas, geralmente, se precipitam as definições e os julgamentos. Sem contar que toda essa cena traz consigo uma consagração da tecnologia, por um viés do consumo, num enorme arroubo de novidade. Seduzidos e deslumbrados pelas maravilhas que nos traz a Internet, desprezamos os fenômenos. Assim, antes que o jornal impresso seja engolido por um mito, por uma utopia das redes, por um delírio coletivo em torno do último *gadget*, vejamos o que se tem a constatar, sem cometer o crime científico de subjulgar análise, antes que ocorra a própria experiência.

Obviamente, alguns pressupostos determinaram especulações e pontos de partida: há uma evidente aproximação entre os dois universos, expressa no jornal em detalhamento textual e visual, por exemplo; a concisão de textos, sempre lembrada, é apenas uma das marcas verbais a ser citada. O

dinamismo das páginas dos veículos impressos, que alcança desde a mera atualização de caracteres a complexas mudanças de número de páginas e padrão gráfico, como ocorrido recentemente em alguns dos mais significativos jornais nacionais, também faz parte dessa migração de conteúdos do novo meio para o impresso. Porém, é num aspecto mais amplo do que essa mudança material que buscamos compor nosso problema: como a Internet modeliza o jornal impresso? Ou, de outra maneira: como o periodismo diário adquire novos arranjos de sentido, a partir dos textos digitais propalados no plano cultural?

São as linguagens da cultura que refletem os acontecimentos, acreditamos. Através delas é que procuramos pensar as relações entre mídia impressa e digital, por exemplo. Seus avanços e estabilizações, seus progressos e refreamentos, conduzem as reflexões. É neste processo dinâmico, gradual, diria Yuri Lotman (1999), que as transformações se processam no jornal impresso, nesse lugar, que está além dos *links* – pensamento que conduziu o progresso das análises sobre o problema colocado. Pensar esse deslocamento do *hiperlink* nos textos de cultura produzidos pelas mídias tornou-se, por consequência, nosso ponto de partida. Alvo das investigações, a noção de *link*, como indício de ligação ou de extensão hipertextual, passa a ocupar o centro das atenções, ao longo da pesquisa implementada. A posição cultural do *link* aparece como determinante para traçar relações entre as esferas comunicativas: *link* é de fato o elo entre os meios, torna-se o recurso de base para modelizações. Esse simples e conciso elemento de linguagem (originalmente, do repertório digital) guarda em si toda a potencialidade dos desdobramentos da rede sobre o plano cultural.

Entendendo os fenômenos de mudança no jornalismo impresso numa perspectiva similar, Muniz Sodré aponta que a inserção de novos mecanismos e instrumentos de comunicação (telégrafo e máquina de escrever) reconfiguram o campo da escrita no século XIX, associados aí também, segundo o autor, à crise do texto romanesco e à influência do simbolismo. Amplia sobre a inserção dos meios em sociedade e suas capacidades transformadoras: sob outro ângulo, retratando mais um momento de reconfiguração, Sodré retoma a ideia de influência das mídias sobre o jornalismo, deixando evidente a apro-

ximação entre o contexto das transformações tecnológicas e as alterações na produção das notícias:

De parte do consumidor, é patente, a diminuição do esforço em face da recepção de notícias por meio de rádio e televisão. A pressão das novas tecnologias informativas obriga o jornalismo impresso, como no passado, a transformar seus textos, inclusive a notícia, que passa a comportar diagramas, recapitulações, quadros e a chamada infografia (a própria imagem torna-se informativa). (SODRÉ, 1996, p. 146)

É nessa perspectiva, a partir de noções críticas da noção de hipertexto aplicada ao jornal, que preferimos pensar por uma nova vertente: a presença da Internet no jornal impresso não nasce como um resultado de hibridismos midiáticos, como se costuma pensar, mas a partir da emergência dos textos de cultura ligados ao universo digital dispersos num espaço mais amplo de expressão comunicativa. Assimilando o trabalho de Cardoso (2007), a defesa aqui presente é também “de um outro nível de influência das novas tecnologias, ou seja, a demonstração de como a lógica da internet pode modificar também a nossa forma de organização mental e de apresentação da informação, mesmo em mídias que tecnologicamente não funcionam com um apoio de hipertexto”. (CARDOSO, 2007, p. 232)

A formulação teórica de Mikhail Bakhtin (1992) sobre dialogismo, que ajudou a fundamentar a pesquisa da qual se extrai este breve artigo, serve-nos aqui como instrumento de defesa diante de raciocínios imediatistas, que querem ver ligações diretas entre distintas expressões, ou que buscam relações de causa e consequência entre elas. Qualquer enunciado é um elo de uma complexa cadeia de comunicação deixaria como legado o filósofo da linguagem russo. E pela força dessa reflexão, pensar o jornalismo impresso no período pós-Internet requer estar atento à contribuição do imenso apanhado de enunciados que a web propaga (a todo o momento) e a influência maciça de seu repositório; considerando-se, sobretudo, o invólucro de seus textos: seu perfil, sua dinâmica de leitura, suas consequências no plano gráfico e visual, seus dispositivos de comunicação e suas extensões.

Base de dados numérico como problema semiótico

A modelização da cultura se dá, contemporaneamente, a partir da forma cultural base de dados, já que esta é a fonte da combinação de formatos que acessamos em vários dispositivos digitais. Ou seja, é a partir das bases de dados que se produz linguagem contemporaneamente. Esta afirmação demanda entendermos, então, as bases de dados como um problema semiótico.

Nesta dinâmica, mesmo bases de dados que não são originalmente numéricas e sim narrativas, como o cinema, passam a ser tratadas como tal. Por exemplo, pelo artista Christian McClay, precursor das técnicas de *remix* popularizadas pelos DJ's na década de 1970, que ganhou o Leão de ouro na 54ª Bienal de Veneza (2011) com *The Clock*. O vídeo, de 24 horas, trata a história do cinema do ponto de vista do relógio como um marcador do tempo, buscando, nesta base de dados, cenas, passagens, diálogos, que se referem às 24 horas do dia. O trabalho do artista usualmente explora a conexão entre áudio, fotografia, vídeo e cinema – não coincidentemente, textos da cultura que servem como sistemas modelizantes para textos digitais.

Já defendemos que os textos digitais são as possibilidades de organização das mensagens e da geração de semioses nos formatos. (RAMOS, 2011) Entendemos esses textos como possibilidades de escrita digital jornalística, já que é a partir deles que as linguagens digitais são combinadas, recombinadas e estruturadas pelos formatos. Os formatos, por sua vez, podem ser entendidos como diagramas de seus sistemas modelizantes, que se relacionam entre si no espaço numérico, a camada unificadora de fluxo de dados, informação e comunicação gerada a partir de computadores e a interconexão entre eles (a rede), definida por Lévy (2000) como ciberespaço.

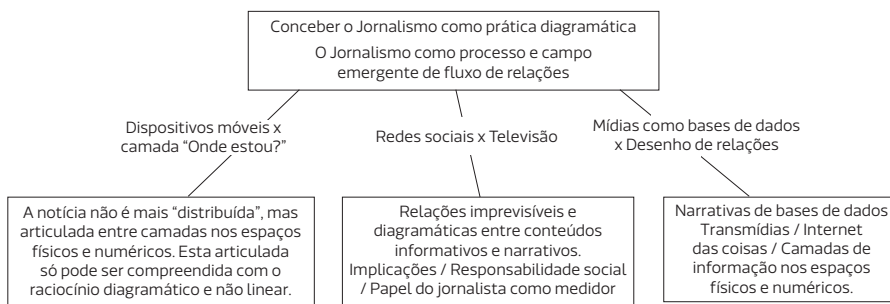
A questão que se coloca na nossa área de problematização semiótica das bases de dados numéricas é conceber o jornalismo como prática diagramática que vai além dos formatos.

“Do alfabeto ao número, do linear ao diagrama”. Como escrever com número? Fazemos esta pergunta do ponto de vista conceitual, já que o número é a base para a execução das linguagens digitais, que, em primeiro lugar, serão codificadas em linguagens informáticas para poderem ser lidas (deco-

dificadas) pelos computadores. Escrever com números nos exige um ponto de partida não linear, já que não há uma ordem específica a seguir, como no caso do alfabeto, cujas combinações, para o jornalismo (o que não é verdade para na poesia, por exemplo) devem ser previsíveis. Assim, mais do que prever sentenças e unidades de sentido semânticas, escrever com o número parte de gerar programas. Programas num sentido amplo, assunto do nosso próximo tópico.

Para pensar o programa e escrever com o número mesmo fora do espaço numérico é preciso articular diagramas de sentido entre lógicas sociais, no espaço físico, com as possibilidades dadas pelos formatos, ou vice-versa:

Figura 1 – Jornalismo como processo e campo emergente de fluxos de relações diagramáticas



Fonte: Elaborada pelos autores.

Tradicionalmente o jornalismo foi e ainda é pensado nas redações. Seus processos ficaram restritos a práticas e formatos delimitados a espaços e grupos restritos. (DEUZE; WITSCHGE, 2015) A lógica de produção e reprodução de formatos, mesmo que digitais, e mesmo que no espaço numérico, não é suficiente para o desenvolvimento de uma escrita que seja capaz de performar entre espaços, numérico e físico. Se persistirmos no formato jornalístico como lógica de ensino e produção, não teremos como dar conta da modelização da cultura que as bases de dados numéricas operam: o desenvolvimento de programas, escrever a partir do número.

“Da pauta ao programa”. Programa como descrição de relacionamento diagramático entre formatos e entre espaços. É assim que podemos entender

o uso da mídia e seus formatos de informação digitais e físicos como *performance* in-formativa – que pode informar, mas que pode também formar/forjar novas lógicas de compreensão de fatos que até então eram transmitidos por canais “oficiais” de mídia, como jornais, rádios e TVs. É assim que podemos tentar compreender textos da cultura que tem como uso central a mídia e o jornalismo, como Wikileaks, Mídia Ninja e Black Blocks.

Vazar informações historicamente confidenciais de áreas estratégicas do Estado americano (Wikileaks) para jornais de relevância mundial, transmitir e cobrir protestos no Brasil via celular usando como apoio tecnológico um carrinho de supermercado (Mídia Ninja) e quebrar bancos e concessionárias de automóveis, símbolos maiores do capitalismo (Black Blocks), para que isso seja fotografado e reproduzido, tem em comum uma ação que não é usual, no sentido de partirem de pressupostos tidos socialmente como quebra de contratos pré-estabelecidos. Não é usual publicar informações sobre negociações diplomáticas de bastidores, assim como não era, até 2013, transmitir acontecimentos diretamente da rua a partir do celular – ação hoje facilitada pelo aplicativo Periscope, do Twitter; quebrar bancos também não é correio. Desta forma, é a partir de uma ação – *hackear* e vazar informações confidenciais, transmitir protestos via celular, quebrar símbolos do capitalismo, que o diagrama com os formatos jornalísticos e a mídia são compostos.

Estas ações não são *performances*, em si, mas guardam fronteiras de contato com esta área tão controversa quanto interdisciplinar. Fabião (2008, p. 238), considera “[...] vão, mesmo equivocando”, definir o que é a *performance*, um “[...] um sistema tão flexível e aberto que dribla qualquer definição rígida de ‘arte’, ‘artista’, ‘espectador’, ‘cena’”. Justamente, para pensar o Jornalismo hoje, é preciso ir além dele mesmo – considerar que o jornalismo, assim como a *performance*, é um sistema aberto, flexível, que desafia qualquer definição rígida de “jornalismo”, “jornalista”, “público”, “fato”. Não reconhecer o jornalismo como um texto de fronteira e que tensiona fronteiras entre muitos outros textos da cultura – como a *performance*, por exemplo – é decretar a sua morte.

Ainda, ao estudar a relação entre *performance* e teatro, Fabião (2008, p. 237) sugere entender as ações performativas como programas:

[...] tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada. [...] Um programa é um ativador de experiência. Longe de um exercício, prática preparatória para uma futura ação, a experiência é a ação em si mesma.

Da pauta ao programa, do alfabeto com o número, do linear ao diagrama são as nossas propostas para o trabalho jornalístico com as bases de dados numéricas, que modelizam a cultura. Para que isso seja executado, é necessário:

“Entender o espaço, compreender o design, determinar o programa”. “A sociedade cria o espaço, o espaço cria sociedade, pessoas modificam e (re)criam os espaços em que vivem e, por sua vez, são modificados por eles”. (SOJA apud FUCHS, 2007, p. 54) Os formatos e os processos sociais tomam forma e são formados simultaneamente por relações espaciais. Ou seja, o espaço é socialmente produzido. Assim, é preciso entender de quais espaços estamos tratando ao articular notícias entre espaços numéricos e físicos; e também, antes disso, entender quais são as regras sociais e que espaço é este articulado através dos números. Isso importa não só para o presente e futuro da produção jornalística em si como para a responsabilidade social do jornalista em apresentar de forma clara à sociedade as consequências geopolíticas da vida em sociedade que conecta, cada vez mais, espaços físicos a espaços numéricos.

O espaço numérico é criado a partir do *design*. Design de algoritmos, de protocolos de acesso, de redes, de formatos variados. Entre os tantos elementos do design,¹ enfocamos o grid, camadas e diagrama como os elementos que tornam possíveis o desenho das relações entre os formatos de informação.

.....
1 Ritmo e equilíbrio, escala, enquadramento, hierarquia, transparência, modularidade, tempo e movimento e regras e acasos são outros elementos citados na bibliografia consultada que sugerem uma possibilidade de serem pensados estruturalmente no mapeamento de uma gramática do *design aplicada ao jornalismo*.

O grid é fundamental para o mapeamento do que será erguido no espaço, seja na superfície, como a página em branco, ou na *web*, onde tradicionalmente transportou-se do impresso para o digital o uso do grid, tornando os sites muito similares, em design e interação, com o impresso. Já os *games*, por outro lado, são artefatos culturais nos quais se pode observar o uso de grids tridimensionais, bem diferentes da experiência bidimensional própria do impresso e da *web* em geral, pois nos *games* é necessário a simulação de espaços e lugares tridimensionais, nos quais “entramos” através da agência, no processo de imersão.

Entendemos as redes sociais em geral e a geolocalização como o desenho de um grid no qual se projeta todo tipo de informação gerada por seus usuários. Este é o grid que se oferece à composição de aplicativos de informação no jornalismo para dispositivos móveis, por exemplo, pois o grid é um meio de gerar forma:

O grid é uma rede de linhas. [...] O grid oferece um ponto de partida racional para cada composição, convertendo uma área vazia num campo estruturado. [...] Os grid estão presentes em toda a sociedade. Os grid de rua, usados em muitas cidades modernas ao redor do planeta, promovem a circulação entre os bairros e o fluxo de tráfego, em contraste com o *cul de sac* suburbano, com suas ruas sem saída, que mantém os bairros fechados e isolados.

Um designer habilidoso utiliza um grid ativamente e não passivamente, permitindo que os módulos sugiram formas intrigantes e posicionamentos surpreendentes para os elementos. (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 175; p. 182, grifo nosso)

Grids servem para organizar camadas em diagramas no espaço numérico. Já que o grid é composto por todo tipo de informação “social”, digamos assim, esta também pode ser visualizada em camadas, nosso segundo elemento em análise: superfície e profundidade, interior e exterior, físico e numérico. Pode-se sobrepor as camadas de informação de um evento ou ator

social emitidas por ou sobre ele em diferentes tipos de grids, entendendo Facebook como um grid neste contexto, Twitter, Instagram, sites diversos, blogs, aplicativos; e estas camadas às camadas físicas e temporais: onde e quando estas informações foram emitidas. Informações apresentadas na superfície dos grids podem revelar conexões em camadas mais profundas. É o que se convencionou chamar de *linkability* – como dados são associados ametadados e através destas relações – diagramáticas, naturalmente se revelam camadas de informações sobre indivíduos, por exemplo, que antes eram mais escondidas: o trajeto na cidade, onde foram feitas as compras, com quem se encontrou etc. Edward Snowden, em sua denúncia da Agência Nacional de Informação (NSA) americana, anunciou no documentário *Citizen Four* que o armazenamento de dados sobre indivíduos torna possível uma *linkability* de usos imprevisíveis.

O conceito de camada vem do mundo concreto. Um mapa (grid), por exemplo, condensa camadas de dados que geram informação (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 138): “[...] topografia, sistemas fluviais, rodovias, cidades, fronteiras geográficas [...]”; já as camadas temporais são sintetizadas em programas de edição audiovisual e partituras musicais.

Assim, temos as camadas (as *layers*), como vértices de construção espacial. Nesta possível construção é que entra o diagrama – a desconstrução do raciocínio linear, em termos semióticos, e

[...] representação gráfica de uma estrutura, situação ou processo. Os diagramas podem descrever a anatomia de uma criatura, a hierarquia de uma corporação ou um fluxo de ideias. Eles nos permitem enxergar relações que não viriam à tona numa lista convencionalde números, nem numa descrição verbal. (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 199)

É esta a problematização semiótica das bases de dados numéricas para o jornalismo: abandonar o raciocínio linear de “distribuição” de notícias e passar a pensar em diagramas de relações no espaço numérico, abandonar o alfabeto e pensar a partir das infinitas possibilidades do número; abandonar a pauta e pensar em programas.

Comunicação em saúde como problema semiótico

Estudos em comunicação e saúde, quando performados dentro de seu campo epistemológico nativo, geralmente lastreiam-se pela análise do discurso verbal e costumeiramente procuram averiguar nas entrelinhas possíveis da leitura mensagens de cunho científico, sociológico, ideológico ou político. Todavia, esquecem-se notadamente de que, quando comunicação e saúde são os assuntos hegemônicos as questões que habitam as periferias deste discurso são substrato de sua complexificação. O demasiado peso dado ao discurso verbal não permite perceber muitas vezes que ele não é o único aparato comunicacional envolvido, estando recoberto por diversas camadas de significância de linguagens utilizadas em sua apresentação.

Para analisar tal afirmação, a pesquisa, cujo artigo aqui apresentado é fruto, fez um recorte temático das comunicações utilizadas em campanhas de imunização no Brasil, mais especificamente, dos Dias Nacionais de Vacinação da década de 1980 contra a poliomielite em que nosso país tornou-se um exemplo neste quesito ao conseguir erradicar a referida moléstia. Isso se deu, em partes, graças ao investimento maciço em propagandas, especialmente as animações televisionadas, as quais se utilizaram de uma engrenagem específica na fixação desses ideários benéficos: o personagem animado Zé Gotinha.

O aporte teórico da Semiótica, mais especificamente da Semiótica da Cultura da Escola de Tártu Moscou, ofereceu-se de maneira proeminente para a análise, pois este arcabouço permitia a compreensão dos signos e suas significações enquanto estruturas de modelos de mundo, ou seja, signos que representavam informações do mundo, tornando-se língua ou linguagens. Em complemento a esta ideia, a Escola de Tártu também predicava que estas estruturas não eram mudas, e na organização semiótica da mensagem, estas produziam sentidos; algo de suma importância para compreender a postulação inicial. Como afirma Lotman (1978, p. 77):

[...] O investigador dos sistemas modelizantes secundários sente-o de modo particularmente agudo; o estudo da cultura, da arte, da literatura como sistemas de signos separados do problema do conteúdo perde todo o sentido. No entanto, é impossível não ver que

precisamente o conteúdo dos sistemas de signos, se não nos contentamos só com representações intuitivas sobre as significações, é muito mais complexo para analisar. [...]

Ficou implicado para a pesquisa que a compreensão do objeto não se daria de maneira simplificada em uma leitura diádica de signo e significado. Ao se contemplar o objeto de pesquisa em seu todo (a Cultura) e os caminhos percorridos por este, percebeu-se a existência pulsante de um problema semiótico. A palavra “problema” não se referia a algo avariado com reparos sendo solicitados, mas sim, a problema de pesquisa em seu sentido estrito. A palavra “semiótico” contemplava o próprio raciocínio que se solicitava em vista da inquietação evocada pelo problema que, por sua vez, parecia merecer ser investigado por uma ciência cujo desenvolvimento epistêmico estuda a vida dos signos, ou melhor, suas interações, suas modificações e seu desenvolvimento dentro de organizações sistêmicas.

Para encontrar um caminho a ser seguido nesta grande teia, elencaram-se campanhas a partir das mesmas diretrizes que levaram a pesquisadora a se interessar por seu objeto: força comunicacional e utilização de meios imagéticos para esta comunicação, como caricaturas, cartazes, HQs e desenhos animados. Estes dados explicam o porquê da dissertação que gerou este artigo ter início no Rio de Janeiro, em 1904, na Revolta da Vacina e nas análises de suas caricaturas. Seguiu-se para a campanha de erradicação da varíola da década de 1960, pois a Revolta e a campanha foram fatos correlatos ao referirem-se a mesma doença. Contudo, estes foram fatos históricos antagônicos, com a varíola se configurando da mesma maneira que a poliomielite em sua campanha de erradicação mundial, algo que gerou desenhos semelhantes (como representações icônicas da moléstia), porém, de carga semiótica oposta.

Após seccionar os objetos, a primeira percepção surgida dizia respeito aos variados graus de tradução semiótica de conceitos científicos, que se realizavam de maneira proposital ou não, sem julgamento de caráter instrutivo ou correto do conceito. E parte do problema semiótico se manifestava novamente neste dado, pois ao se compreender como os signos engendraram-se

culturalmente, seria possível entender como linguagens aparentemente tão distintas, como arte e ciência, poderiam caminhar juntas a fim de comunicar.

Uma passagem satisfatória para esta questão foi o conceito-chave de modelização de linguagens de Yúri Lótman. A modelização pode ser compreendida como processo que acarreta modificações nos sistemas semióticos em cultura e que é originário de novas demandas, das mais variadas ordens. Isso significa dizer, no caso em específico, que independente do grau de conscientização e intenção de quem produziu, por exemplo, as caricaturas, ou mesmo as animações de Zé Gotinha, entende-se que a realização destas linguagens se deu também no processo de sua existência na cultura e de sua coexistência com informações científicas. O processo de modelização como um conceito semiótico explicaria o próprio movimento contínuo dos signos, a semiose. (MACHADO, 2010)

Destas observações iniciais, alguns resultados se tornaram norteadores da análise, como por exemplo, a linha enquanto objeto fundante gráfico que modelizou as linguagens observadas, pois todas elas se pautaram de alguma forma pela linha. A linha não existe na natureza, ela é uma criação humana, muitas vezes utilizada para representar formas volumétricas sem de fato desenhar a gradação tonal. Como consequência, se chamou a linha de modelizante, sendo este o signo que reproduz as concepções de informação empírica do real dentro daquela linguagem que modeliza o mundo. Percebeu-se que a linha é um grande instrumento de condensação informacional ao possibilitar desenvolvimentos de padrões rapidamente decodificáveis pela visão humana, que concentram uma série de informações, tanto da temática do que se desenha, quanto do próprio fenômeno perceptivo visual. E o desenho foi considerado então um compêndio informacional e não a simplificação da informação a fim deixa-la lúdica.

Percebeu-se também que estes modelos semióticos em saúde constantemente buscaram consonância com modelos culturais que estivessem em voga, sendo modelizados por eles, os quais apenas como forma de delimitação chamou-se de “artísticos”. Algo que se acredita poder ser explicado pela constante tentativa e necessidade (mesmo na Revolta da Vacina) de estabelecer contato com a cultura.

E finalmente, ainda dentro das análises iniciais, notou-se que na maturação de ideários no campo das comunicações para a saúde, mudanças graduais acerca da necessidade do diálogo com a população ocorreram. É assentado sob estas mudanças que, no ano de 1986, o artista plástico Darlan Rosa produziu a logomarca pela erradicação da poliomielite, que posteriormente se tornou Zé Gotinha, pautando-a na criança, já que elas eram as maiores acometidas pela doença, e na não privação de seu direito de andar, seqüela da poliomielite.

Porém, é fato que culturalmente Zé Gotinha não é uma logomarca e é fato também que foi apenas ao ganhar voz e vida através da animação – cuja vertente mais filosófica preconiza a inferência de alma em objetos que não os têm por intermédio de movimento – que essa marca tornou-se “tridimensional”, transfigurando-se em *persona* e tornando-se dialógico, abrindo um canal de comunicação entre a temática da vacina e a população.

Novamente o problema semiótico se expõe, pois também se fazia necessário averiguar como, semioticamente, uma suposta logomarcase transformou em um personagem. Compreendeu-se que a inserção continuada e possivelmente abduziva de códigos entrópicos alheios a um sistema identitário de logomarca, porém condizentes com a vida latente de um personagem de animação, armaram as mudanças observadas no objeto. Uma vez composto por códigos que pendiam para um personagem e estando exposto à demandas culturais de maior diálogo entre órgãos governamentais e agentes sociais, a manipulação da inteligência cultural modificou o sistema semiótico inicial, conferindo-lhe outras instâncias significantes. Fato este o qual se acredita ter também relação com a perenidade do objeto e a aglutinação de mais significados distintos dos originais aos quais ele se referia.

As relações inferidas para esta compreensão têm fundamentação documental e teórica, contudo não se reivindica para elas a certeza absoluta do caminho, pois a certeza absoluta das coisas não diz respeito a nenhuma ciência, algo que Morin (1991) irá colocar. A semiótica é um exercício de inferência sobre as relações e implica na interpretação, algo que faz salientar seu caráter filosófico, muito diferente de um suposto caráter instrumental de compreensão e tabelamento qualitativo-quantitativo de significações.

Portanto, o objeto se configurou como uma preocupação para a Semiótica por permitir observar que existem tessituras, mutações e desenvolvimentos de uma série de processos de semiose, cujo resultado perpetra constantemente novos interpretantes e gera novos signos, estando além de relações retilíneas de signo e significado; dados os quais não são contemplados em outras pesquisas em comunicação e saúde e que dentro do objeto, mostraram-se de suma importância nos resultados comunicacionais vistos.

Diagramas de composição do rosto humano na concepção do *imagethinking*

Em um mundo em que as sensações e, principalmente o sentido da visão, por meio das imagens fotográficas e cinemáticas, estavam sendo estimuladas por diferentes meios e intensidades, a velocidade dos acontecimentos e transformações ganha nova dimensão e valor. É nesse contexto de formas, *design*, função, materiais, consumo, movimento de corpos, manipulação da luz e novos produtos que surgem novas técnicas associadas à manipulação da imagem. Afinal, não só corpos podiam agora ser transportados e se moverem de um lugar para outro, com maior velocidade, como também as imagens tornaram-se transportáveis e adaptáveis, em movimento ou estáticas, para diferentes ambientes, contextos e situações.

Ao longo da história e desenvolvimento da cultura humana, percebe-se que o sentido da visão destacou-se sobre os demais sentidos humanos conferindo à espécie a capacidade de, por meio da visão, criar, desenvolver e estabelecer outras formas de apropriação da informação captada do ambiente, por intermédio da luz, convertendo-a em códigos capazes de fazer a ligação entre um homem e outros homens, bem como entre o homem e o meio do qual faz parte. Essa propriedade de conversão de luz em informação e, por sua vez, a transformação da informação recebida em comunicação, fez do homem um produtor e decodificador da “informação contida no ambiente”.

O meio ambiente e nossa atmosfera terrestre nos oferecem possibilidades de interação, por meio de determinadas leis ecológicas que propiciam a percepção e o comportamento humano, como por exemplo: a “reverberação

do fluxo da luz no meio”. Essa reverberação trata dos modos pelos quais a luz é absorvida e refletida pelas superfícies, num processo contínuo de interação; esse conceito é chamado de *affordances*. Ou seja, o meio ambiente provê as propriedades necessárias para que haja possibilidades para a vida animal. (GIBSON, 1986)

É a luz vinda da atmosfera – do céu que torna as superfícies potencialmente visíveis e potencialmente tangíveis, uma vez que por meio delas a luz é refletida ou absorvida e, ainda, é nas superfícies que o contato físico acontece, bem como a maioria das reações químicas e vibrações transmitidas pelo meio. Esses elementos fazem parte de uma espécie de “ecologia das superfícies”, por meio da qual um lado específico de uma superfície pode ou não ter sua “face” voltada para uma fonte de iluminação ou para um ponto de observação. O ambiente é feito de substâncias e, a fim de garantir a sobrevivência, o homem precisa distinguir essas substâncias: seu layout, textura, capacidade de serem clareadas ou escurcidas e ainda seu poder de reflexão; e um dos modos mais poderosos de se fazer isso é por meio do sentido da visão. (GIBSON, 1983)

Outro ponto é considerar o corpo humano como sendo um campo delimitador e formador da percepção. Daí, surge a proposta de que a mente humana é moldada pelas estruturas do corpo a partir de dois conceitos principais: o de imagem corporal – referindo-se ao conjunto de crenças, percepções e atitudes que uma pessoa possa ter a respeito de sua imagem corporal; e esquema corporal – referindo-se ao conjunto de funções sensorio-motoras independentes de monitoramento das percepções. Esses conceitos serão relacionados a fatores culturais na tentativa de compreender de que maneiras influenciam ou são influenciados pelas diferentes concepções do corpo como molde para a percepção. (GALLAGHER, 2013)

Além dos conceitos em torno da capacidade da luz em transmitir informação e dos estudos em torno do corpo humano como molde para a percepção, é também parte desta pesquisa compreender se há alguma relação entre o mundo dos objetos, artefatos e materiais a partir de um tipo de engajamento material, que justifique a semiotização da imagem humana a fim de se produzir novos signos culturais. (MALAFOURIS, 2013)

Se a capacidade da visão e a conseqüente transformação e decodificação sensória da luz e do meio fazem do homem um comunicador via novos códigos e linguagens como, por exemplo, as imagens, e essas assumem um papel de destaque no processo de comunicação humana; parece relevante propor o entendimento das implicações resultantes desse lugar ocupado pela luz e dos processos signícos tornados possíveis por meio dela, na cultura, no que se refere ao processo de comunicação via imagem.

Na cultura, mais especificamente nos meios e processos audiovisuais, tendo no cinema e na fotografia seus maiores expoentes, surgiram atividades pelas quais o homem coloca em prática modos de manipulação da imagem humana. Um desses modos foi o que ficou conhecido como Visagismo, termo usado no Brasil para se referir à atividade de personalização e harmonização da imagem pessoal centrado na construção da aparência e beleza, cujo foco principal é o rosto e o corpo humano. Essa atividade se expandiu buscando aportes em diferentes áreas do conhecimento e da cultura humana como, por exemplo, do design, da linguagem visual, da estética, de estudos da proporção e simetria, cores, da psicologia e da estrutura das formas geométricas da matemática. Estrutura-se sobre os usos de imagens, especialmente a imagem humana, e seus desdobramentos ao longo do tempo.

Apesar de a manipulação da imagem humana ter se destacado nos meios audiovisuais, especialmente no cinema, se estendeu para além dele e, atualmente, atinge pessoas em geral que buscam por transformações de sua imagem, de rosto e corpo, para com isso transmitir novas informações e produzir novos significados a respeito de si. Essas informações e novos significados desencadeiam a criação de novos signos visuais e promovem a circulação de novas ideologias, reconfigurando a cultura e os padrões estéticos para o que pode ou não ser aceitável no que se refere à imagem humana.

A partir dessas manipulações da imagem humana para a produção de sentidos na cultura, é possível pensar a imagem humana com *medium* para comunicação, especialmente ao se considerar toda a potencialidade comunicativa e semiótica contida nos significados a que se referem a noção de “imagem” e que se estendem para além dos pressupostos que envolvem o signo, a representação e a significação. Logo, a imagem humana foi transformada

em texto de cultura para a construção de significação e transmissão de informação por meio do estabelecimento de padrões visuais para a face e corpo.

Essa proposta para entender a imagem humana como texto de cultura encontra nas formulações da Semiótica da Cultura, especialmente em Lotman, suas bases teóricas para que se entenda a capacidade do homem em receber a informação disponível no meio que o cerca, transformando os sinais em signos a serem empregados nas relações e interações humanas. Essas interações produzirão modelos ou organizações estruturais, que articulam informações e sinais, assumindo novos papéis culturais em textos de cultura, por meio dos quais é possível a elaboração de novas linguagens e a produção de novos textos. (LOTMAN, 2013)

Esse processo é também conhecido como “modelização”, ou seja, a operação promovida por meio de um sistema de signos próprios e particulares cujo funcionamento depende de definição e combinação de regras específicas realizadas dentro de uma determinada estrutura. Por meio da modelização é possível decodificar e traduzir uma linguagem a fim de se produzir outra e transmutações são realizadas a partir dos diversos meios para conseguir explorar as muitas possibilidades da percepção humana. O processo de decodificar e traduzir sinais, gerando signos numa dinâmica de produção de linguagem, opera mecanismos que estão além de um processo diádico e bipolar, composto por mera troca de informação entre emissor e receptor. Portanto, uma das possibilidades para se evitar um modelo diádico foi a opção por um processo diagramático de relações.

Assim, pela elaboração de diagramas é possível tratar a imagem humana e pensá-la como possibilidade de produzir sentido e comunicação por meio de diagramas. Se a imagem humana pode representar diferentes significados a partir de relações culturais, logo, podemos diagramá-los tendo como base antecipações ideológicas, relações entre imagens, formas, cores e inferências dos mais diversos tipos, formando conexões a partir das diversas vozes ecoadas nas esferas da cultura audiovisual humana.

Devido à necessidade de se pensar um conceito que tornasse possível a expressão dessa mecânica semio-cultural foi criada, como resultado desta pesquisa em andamento, a expressão *ImageThinking* – para se referir ao

processo de elaboração de significado e comunicação via uso, codificação e recodificação da imagem humana. O ser humano “pensa” por imagens via um complexo processo de percepção, estimulada muito além do sentido da visão (ARNHEIM, 1997).

ImageThinking, portanto, descreve os modos pelos quais a imagem humana pode ser percebida e manipulada para promover novas linguagens, pensamento, comunicação e padrões culturais a partir das muitas áreas da cultura produtoras de comunicação, baseando-se também das considerações lotmanianas a partir das quais ocorre o fenômeno da “imprevisibilidade” e dos “processos explosivos”, de modo a assegurar a manutenção da criação, transmissão e preservação de informação (LOTMAN, 2009).

Referências

ALEXANDER Nevski. Direção: Sergei Eisenstein. Roteiro: Sergei Eisenstein e Piotr Pavlenko. Co-diretor: Dmitri Ivanovich Vassiliev. Assistentes de direção: Nikolai Maslov e Boris Ivanov. Fotografia: Eduard Tisse.. Música: Sergei Prokofiev. Moscou: Mosfilm, 1938. (112 min).

ARNHEIM, R. *Visual thinking*. Los Angeles: University of California Press, 1997.

BAKHTIN, M.M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CARDOSO, G. *A mídia na sociedade em rede*. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

DEUZE, M.; WITSCHGE, T. Além do jornalismo. *Leituras do Jornalismo*, v. 2, n. 4, 2015. Disponível em: <<http://www2.faac.unesp.br/ojs/index.php/leiturasdojornalismo/article/view/74>>. Acesso em: 5 ago. 2015.

EISENSTEIN, S. M. *Beyond the stars: the memoirs of Sergei Eisenstein*. Tradução de William Powell. Calcutta : Seagull Books, 1995. (Selected Works, v. 4).

EISENSTEIN, S. M. *Nonindifferent nature*. Tradução de Herbert Marshall. Cambridge: Cambridge UP, 1994.

EISENSTEIN, S. M. *Towards a theory of montage*. Tradução de Michael Glenny. New York: I.B. Tauris, 2010a. (Selected Works, v. 2).

EISENSTEIN, S. M. *Writings: 1922-1934*. Tradução de William Powell. New York: I.B. Tauris, 2010b. (Selected Works, v. 1).

FABIÃO, E. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 235-245, 2008. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>>. Acesso em: 22 out. 2015.

FUCHS, C. Behind the News. Social media, riots, and revolutions, *Capital and Class*, [London], v. 36, n. 3, p. 383-391, 2012. Disponível em <<http://fuchs.uti.at/wp-content/C&C.pdf>>. Acesso em: 5 ago. 2015.

FUCHS, C. Transnational space and the 'network society'. *Century Society*, Chicago, v. 2, n. 1, p. 49-78, Feb. 2007. Disponível em: <http://fuchs.uti.at/wp-content/uploads/transnationalspace_networksociety.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2015.

GALLAGHER, S. *How the body shapes the mind*. Oxford: Clarendon Press, 2013.

GIBSON, J. J. *The ecological approach to visual perception*. New York: Psychology Press, 1986.

GIBSON, J. J. *The senses considered as perceptual systems*. Connecticut: Greenwood Press, 1983.

GONZÁLEZ-PORTA, M.A. *A filosofia a partir de seus problemas*. São Paulo: Loyola, 2002.

IVANOV, V.V. The science of semiotics. *New literary history*, Charlottesville, v. 9, n. 2, p. 199-204, 1978. Disponível em: <www.jstor.org/stabel/468569>. Acesso em: 10 mar. 2015.

IVANOV, V. V. et al. Teses para uma análise semiótica da cultura (uma aplicação aos textos eslavos). In: MACHADO, I. (Org.). *Escola de semiótica: a experiência de Tartu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê, 2003. p. 99-132.

LOTMAN, Y. *A estrutura do texto artístico*. Tradução de Maria do Carmo V. Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978. p. 25-71.

LOTMAN, Y. *Cultura y explosion: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Tradução de D. Muscheti. Barcelona: Gedisa, 1999.

LOTMAN, Y. *Culture and Explosion*. Tradução de Wilma Clark. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2009.

LOTMAN, Y. *Lasemiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Tradução de S. Salvestroni. Venezia: Marsilio, 1984.

LOTMAN, Y. The semiosphere. In: LOTMAN, Y. *Universe of the mind: a semiotic theory of culture*. Tradução de A. Shukman. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990. p. 121-214.

LOTMAN, Y. *The unpredictable workings of culture*. Tradução de Brian James Baer. Tallinn: Pakett, 2013.

LUPTON, E.; PHILLIPS, J. C. *Novos fundamentos do design*. São Paulo: Cosac naify, 2008.

McLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.

MACHADO, I. Argumentação gráfica na prosa ensaística da revista Pesquisa FAPESP. *BAKHTINIANA*, SÃO PAULO, v. 11, n. 2, p. 111-136, MAIO/AGO. 2016.

MACHADO, I. Comunicação de sínteses em perspectiva semiótico-evolutiva: modelização de linguagens, de formatos, do signo informático, de temporalidades. *Revista Fronteiras: estudos midiáticos*, São Leopoldo, ano 12, p. 95-104, maio/ago. 2010.

MACHADO, I. *Diagramas: explorações do pensamento-signo dos espaços culturais*. São Paulo: Alameda, [2015].

MALAFOURIS, L. *How things shape the mind: a theory of material engagement*. Cambridge: The MIT Press, 2013.

MATURANA, H. *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MORIN, E. O paradigma da complexidade. In: MORIN, E. *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.

PEIRCE, C. S. Dedução, Indução e hipótese. In: PEIRCE, C. S. *Semiótica e filosofia*. Tradução de L. São Paulo: Cultrix, 1975^a. p. 147-164.

PEIRCE, C. S. O ícone, o indicador e símbolo. In: PEIRCE, C. S. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1975^b. p. 115-134.

PEIRCE, C. S. Três formas de raciocínio. In: PEIRCE, C. S. *Escritos coligidos*. Tradução de A.M. D'Oliveira e S. Pomerangblum. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 43-49.

PIGNATARI, D. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

PIGNATARI, D. *Semiótica: manual de leitura*. São Paulo: Universidade de São Paulo, [200-]. Apostila das disciplinas AUP 415 e AUP 406.

RAMOS, D. O. Os textos digitais e seus sistemas modelizantes. *Semeiosis*, [S.L.], 2011. Disponível em <http://www.semeiosis.com.br/wp-content/uploads/2011/09/RAMOS-Daniela-Oswald_Os-textos-digitais-e-seus-sistemas-modelizantes.pdf> Acesso em: 27 out.2015.

SODRÉ, M. *Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos*. Petrópolis: Vozes, 1996.

Epistemologia do espaço

Lucrécia D'Alessio Ferrara
Eduardo Fernandes Araújo
Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa
Thiago Balbi

A construção do problema

Ao longo dos seus 10 anos de existência, não se pode afirmar que o espaço tenha sido o único objeto de estudo do grupo de pesquisa Espaço-visualidade/Comunicação-cultura (Espacc), todavia, ele foi o ponto de partida central para o trabalho dos pesquisadores. A compreensão sógnica do espaço, cuja materialidade se dá por meio de espacialidades que possuem uma caracterização eminentemente sistêmica, fez que o grupo direcionasse sua atenção para a heterogeneidade de relações que envolvem seu processo construtivo.

Não havia como desconsiderar a complexidade que caracteriza os processos comunicacionais na cultura, afinal, é pelo intercâmbio e pela fronteira semiótica (LÓTMAN, 1990), continuamente instituída, destituída e reconstituída entre diferentes variáveis, que as espacialidades são continuamente edificadas e ressignificadas. Apreendê-las exige superar os limites fenomênicos de um

significante visual, a fim de discriminar as características da sua construtibilidade. Nessa perspectiva, o estudo da comunicação e das espacialidades jamais poderia limitar-se à simples discriminação das ocorrências fenomenológicas de ambas como signos ou representações do espaço, ao contrário, requer a consideração das trocas que diferentes sistemas culturais estabelecem entre si, pelos quais o espaço efetivamente ganha materialidade.

Longe de serem simétricos e lineares, tais intercâmbios mostram-se assimétricos, irregulares e tensivos, o que impede que eles sejam discriminados por meio de um único critério de análise. Em parte, isso decorre dos processos explosivos que caracterizam as transformações do espaço no curso dos seus papéis históricos e contextuais e do devir das relações comunicacionais e da cultura pelos quais, segundo Lúri Lótman (1999), ocorre a emergência de arranjos textuais absolutamente inusitados, gerando assim discontinuidades e rearranjos não previsíveis no movimento daqueles papéis.

Ao mesmo tempo, tais irrupções podem ser entendidas como acontecimentos, definidos por Maurizio Lazzarato (2006) como bifurcações, dissensões ou momentos de crise, pelos quais se abre a perspectiva de edificação de novos “mundos possíveis”, passíveis de criar algo novo, bem como novas espacialidades. Como a dimensão comunicativa do acontecimento pressupõe, necessariamente, a “desestruturação do intolerável e a articulação dessas novas possibilidades de vida” (LAZZARATO, 2006, p. 221), não há como pensar a relação acontecimental fora de uma problematização e um questionamento que, necessariamente, geram novas variações no movimento da cultura.

Dessa compreensão decorre um enorme desafio epistemológico, uma vez que a própria indeterminação desses devires impede que eles sejam apreendidos por meio de um viés lógico-identitário como nas tradições aristotélica e positivista, pois não há como afirmar qual é, de fato, o intolerável que o acontecimento desestrutura. Apenas por meio de inferências, igualmente falíveis, se torna possível aventar os sentidos que o acontecimento é capaz de produzir na cultura. Em outras palavras, trata-se da tentativa de apreendê-lo por meio da sua semiose, ou seja, dos seus efeitos pragmáticos, aqui entendidos como reverberações (MACHADO, 2011) que um fenômeno gera em outro.

Em virtude dos “mundos possíveis” gerados pela explosão e pelo acontecimento, não se pode desconsiderar a dimensão antagônica e tensiva que os caracteriza, o que, necessariamente, pressupõe o reconhecimento do viés político que distingue a ação dos signos na cultura. Ainda segundo Lazzarato (2002, p. 212), todo acontecimento envolve uma “política do devir”, ou, ainda, “uma política concebida como experimentação” que, em alusão a Deleuze (1998, p. 166), abarca uma série de questionamentos referentes aos segmentos duros que são colocados à prova, aos novos fluxos que se edificam, aos seus limiares e novas linhas de fuga e, por fim, aos agenciamentos suscitados pela relação acontecimental, que envolvem a ação de dispositivos, técnicas, tecnologias e discursos, continuamente rearranjados.

Foi justamente pelo reconhecimento da indeterminação dos fenômenos comunicacionais, dos quais decorrem a constituição das espacialidades na cultura, que o grupo se viu diante da necessidade de redirecionar suas pesquisas com o intuito de apreender a natureza epistemológica da caracterização cognitiva da comunicação, a consequência política dos significados que se escondem sob aquelas configurações e seus percursos na produção de conhecimento. Nesse sentido, as espacialidades podem ser entendidas como um importante metatexto cultural, por meio do qual foi possível formular novos questionamentos que, dentre outros, abarcou a própria indagação do papel exercido pela semiótica na pesquisa do grupo. É o que discutiremos a seguir.

Semiótica e inferência: da metodologia à epistemologia

A abordagem epistemológica da comunicação que, necessariamente, envolve a consideração sobre a possibilidade de construção do conhecimento acerca dos fenômenos comunicacionais e a formulação do seu objeto científico, não poderia prescindir da indagação mais ampla sobre a instrumentalidade que, muitas vezes, envolve o uso de teorias. Não raro, diferentes conceitos são convertidos em grandes premissas que são meramente “aplicadas”, de modo a transformar o conhecimento na simples demonstração dedutiva de um princípio. O mesmo vale para métodos *a priori* que estabelecem, de an-

temão, um “modo de ver” para os fenômenos. Assim reduzido, cabe ao conhecimento apenas referendar certos sistemas interpretativos que compõem o acordo de opinião de um determinado campo científico.

Com isso, perde-se justamente a possibilidade de captar a unicidade e a irrepetibilidade que caracterizam os intercâmbios comunicacionais e seus devires. Ao mesmo tempo, estabelece-se um descompasso entre ciência e cultura uma vez que, como Lótman (1998, p. 251) afirma, enquanto a primeira busca apreender as regularidades do movimento da cultura, como também os mecanismos antientrópicos que garantam sua perenidade como um todo ordenado; a segunda distingue-se pela imprevisibilidade e por processos irreversíveis, assim como ocorre com inúmeros fenômenos químicos e físicos.

Ainda que muitas vezes sejam dispostas em lados opostos, não se pode obliterar a relação fronteira entre cultura e ciência, tendo em vista que a primeira não se limita a ser um mero objeto para a segunda, já que a própria ciência também faz parte do devir da cultura. Coloca-se assim a necessidade e a coragem científica de se deixar surpreender pela unicidade dos fenômenos e pelos “mundos” que potencializam e, com isso, colocar à prova crenças existentes e esquemas formais de raciocínio para, então, formular uma dúvida que seja capaz de testar um saber já existente. Talvez esse seja o mecanismo que melhor elucide a semiose que caracteriza o devir científico, por meio da qual novas formas de compreensão são produzidas. Quanto a isso, Charles Sanders Peirce (1975, p. 88) é enfático ao afirmar que “mais saudável do que qualquer crença particular é a integralidade de crença e que evitar o exame da base de qualquer crença por temor que ela possa mostrar-se apodrecida é tão imoral quanto desvantajoso”. Pode-se dizer que essa é a ética que tem perpassado o trabalho do grupo desde o seu surgimento.

Disso decorre ser imprescindível criar estratégias de análise que, em justa proporção, sejam aderentes à dinâmica singular do objeto que se intenta estudar, isto é, que busquem apreender o fenômeno no seu contínuo devir. E, como esses devires são sempre variados e imprevisíveis, distintas são também as estratégias a formular, o que impede o estabelecimento de métodos *a priori*. Paralelamente, coloca-se o questionamento sobre a função a ser exercida pela teoria e, mais especificamente, pela semiótica,

considerando-se a produção de um conhecimento que seja distinto do processo inferencial reduzido apenas à dedução. Em outras palavras: ante a semiótica, estamos diante de um método meramente aplicativo de análise e constatação? Ou de uma epistemologia que interfere na reprodução do modo como produzimos conhecimento?

Não raro, a semiótica é utilizada como um “método”, voltado a desvelar o(s) sentido(s) escondido(s) sob variados arranjos sígnicos que formam a cultura. Mais especificamente, quando colocada em contato com o campo da Comunicação, a semiótica tende a ser entendida como uma espécie de *technè*, visto que caberia a ela fornecer o instrumental capaz de depreender os sentidos produzidos por diferentes mensagens, mais especificamente, aquelas produzidas e veiculadas pelas mídias.

Talvez, o primeiro equívoco dessa abordagem decorra justamente da compreensão da semiótica como uma totalidade explicativa da cultura, desconsiderando por completo a diversidade e a imprevisibilidade da própria cultura e do modo como se constroem as diferentes abordagens existentes. Ainda que todos os focos de estudos semióticos tenham, em princípio, a linguagem por objeto, cada um deles entende sua natureza de modo muito diverso, quando não, no mínimo, como um instrumento de transmissão. Disso decorrem diferentes percursos investigativos, como também várias maneiras de construção do objeto científico “linguagem”. Dentre elas, três se destacam: a linguística estrutural de Ferdinand de Saussure, a lógica objetiva e realista de Charles Sanders Peirce e o espaço semiótico de relações formulado pelos semioticistas da Escola de Tártu-Moscou, mais especificamente, por Iúri Lótman.

Tanto Iúri Lótman (1996) quanto Roman Jakobson (1978), entre outros, reconhecem em Peirce e Saussure o ponto de partida das modernas doutrinas dos signos. A abordagem de Lótman, contudo, tende a salientar as diferenças entre as duas concepções de signo, já Jakobson se inclina a aproximá-las, a ponto de nomear as duas de “semiótica” (abandonando o termo *sémiologie*).

Do que nos é possível saber sobre a concepção que Saussure fazia de linguagem, oriundo da coletânea produzida e editada por seus alunos no *Cours de Linguistique Générale* (1916), Saussure parece estabelecer *a priori* uma cisão: de um lado, o estado dos signos enquanto estrutura, e, por outro, o processo

desses enquanto evolução. Pelos supostos termos do próprio Saussure: no primeiro caso, estamos falando do eixo sincrônico ou sintagmático, onde o signo funciona como relação; no segundo caso, do eixo diacrônico ou paradigmático, quando o signo funciona como operação. Embora jamais se confundam, como água e óleo, haveria uma solidariedade entre os dois eixos, e seria essa solidariedade sintagmática e paradigmática que permite que um significante possa querer dizer um significado, ou seja, o surgimento da linguagem. Esse conceito nos apresenta uma matriz diádica do signo e da linguagem, bem como são diádicos todos os seus desdobramentos.

As concepções de Saussure ganharam fama no desenvolvimento do Estruturalismo, e suas consequências teóricas podem ser vistas, por exemplo, nas obras de Louis Hjelmslev, Claude Lévy-Strauss, Algirdas-Julien Greimas, Émile Benveniste, Michel Foucault, Roland Barthes, Julia Kristeva, Gérard Genette, Jacques Lacan, Enzo Melandri, Giorgio Agamben, Ernesto Laclau, entre muitos outros.

O caso de Peirce é um tanto semelhante ao de Saussure em ao menos um aspecto: o que primeiro sabemos de sua obra é a partir de uma coletânea que seus alunos produziram e editaram como *Collected Papers* (1931). Aqui a linguagem recebe o nome de semiose: a contínua dinâmica triádica do signo como apresentação/representação do real para uma mente que interage com esse real. Para Peirce (1931), só é possível significar mediante a ação de um fenômeno representante (signo) capaz de desencadear numa mente apta a percebê-lo uma cadeia de signos mais amplos (interpretante), buscando reconstituir a referência que determinou o aparecimento do signo inicial como um seu fenômeno representante (objeto). A justa autocorreção da cadeia interpretante em paralelo à dinâmica real que almeja representar é o que torna possível conhecermos algo do mundo dentro do qual fluxamos. Daí Peirce afirmar que não temos linguagem nem pensamento, mas sim que nós é que estamos imersos na linguagem e no pensamento.

Este é o salto não-antropocêntrico e não-identitário da lógica peirceana. Ora bem ora mal compreendido, Peirce abriu alas para o desenvolvimento do pragmatismo e do sistemismo, e suas influências filosóficas podem ser vistas, por exemplo, nas obras de William James, John Dewey, Ilya Prigogine,

Isabelle Stengers, Gregory Bateson, Richard Rorty, Gérard Deladalle, Floyd Merrell, Vincent Colapietro, entre muitos outros.

Peirce e Saussure, até onde se sabe, nunca se conheceram. Mas, como exercício de especulação, e se é que realmente entendemos o que disseram sobre signo e linguagem, podemos imaginar ao menos uma crítica que, reciprocamente, teriam feito um ao outro. Aos olhos de Saussure, o conceito peirceano de signo triádico exibe uma complicação desnecessária, pois inclui nas suas considerações o mundo físico, com suas “leis positivas fixas”, atribuindo a estes caracteres mentais autônomos. Saussure tinha claras influências do fenomenologismo psicologista do século XIX, do tipo que se vê em Émile Durkheim, por exemplo, e acreditava que a existência da linguagem é resultado das associações arbitrárias que fazemos socialmente. Ou seja, só há linguagem depois de haver sociedade, e nunca o contrário.

Peirce discordaria retumbantemente dessa visão identitária e antropocêntrica da linguagem, defendendo a posição diametralmente oposta: só pode haver alguma sociedade após haver linguagem. Peirce veria o conceito saussureano de signo como incompleto ou claudicante, pois ao considerar apenas a imagem acústica (significante) em sua arbitrária solidariedade a um referente psicológico (significado), Peirce diria que Saussure se contentou em estudar a relação biunívoca entre signo e interpretante, amputando deliberadamente a presença do objeto dinâmico da semiose, e recaindo, portanto, num novo tipo de nominalismo.

Para Saussure, os peirceanos pareceriam pessoas confusas, pois tomam mundo físico e sociedade humana ambos como “entidades psicológicas”. Para Peirce, os saussureanos aparentariam pessoas delirantes, pois continuam fazendo ciência da linguagem apenas segundo aquilo que “agrada à sua razão”. Contudo, é forçoso notar que tanto o semiólogo suíço quanto o semioticista estadunidense aderem, cada qual a seu modo, a um tipo de fenomenologismo, e críticas às suas semióticas devem inevitavelmente passar por uma crítica da fenomenologia mesma. É sabido que as “semióticas” modernas são fenomenologias lapidadas. Nem sempre foi assim. Antes de Immanuel Kant, que inaugurou a vertente fenomenologista da filosofia ocidental (a estética transcendental, diria ele), muitos medievais desenvolveram

doutrinas de signos sem pagar pedágio algum àquilo que “aparece à observação de uma mente”, ou ainda, àquilo que “permite a própria coisa dizer a coisa mesma”, suas “condições de possibilidade”. É justo pensar semioticamente sem recorrer a fenomenologias? Há semiótica sem fenomenologia? Esta é uma discussão que merece tratamento especial, e deixaremos isso para outra oportunidade de reflexão.

O que nos trouxe aqui foi a urgência didática de entender as sutis distinções inaugurais entre *semiotics* e *sémiologie*, e como cada uma nos fornece um conceito de linguagem que possa nos ajudar a pensar as dificuldades de malear e moldar o problema semiótico, que vai da metodologia à epistemologia. Muitos pensadores levaram adiante esse reajuste teórico e pragmático.

Por sua vez, os teóricos da Semiótica da Cultura, vinculados à Escola de Tártu-Moscú, que teve em Lúri Lótman um dos seus principais representantes, dedicaram-se ao estudo dos diferentes sistemas de linguagem que, em diálogo, geram o devir da cultura. Para eles, a linguagem não se limita “apenas” à função de representar algo distinto dela própria, pois, antes de tudo, cabe a ela “organizar estruturalmente o mundo que rodeia o homem” (LÓTMAN, 2000, p. 171), ou seja, conferir materialidade à diversidade de sistemas que compõem aquilo que se entende por cultura. Logo, para eles, não há a cultura de um lado e a linguagem de outra, uma vez que a primeira somente existe por intermédio da segunda.

Isso é possível graças à ação do dispositivo modelizante da cultura, capaz de conferir estruturalidade aos sistemas tendo em vista a correlação edificada entre séries invariáveis e variáveis. Enquanto as primeiras envolvem um conjunto de variáveis que passam a compartilhar um elemento comum, garantindo assim a perenidade dos sistemas, as segundas são fruto das trocas que diferentes esferas estabelecem entre si. A modelização supõe modelos altamente dinâmicos, visto que a correlação entre as variáveis e as invariáveis permite apreender aquilo que muda e aquilo que persiste no devir dos sistemas, pelos quais eles subsistem num devir ininterrupto, ao mesmo tempo em que mantêm uma organização singular.

É pelo intercâmbio e pela fronteira semiótica, continuamente instituídos entre os sistemas, que chegamos à edificação dos chamados “textos

culturais” caracterizados, essencialmente, por distintas codificações, uma vez que envolvem os códigos relativos aos diferentes sistemas colocados em diálogo. Pode-se dizer que, para a Semiótica da Cultura, o texto consiste na unidade de significação mínima da cultura, por isso, os semioticistas de Tártu não se dedicaram ao estudo e definição do signo propriamente dito, tal como Saussure e Peirce. Conforme foi dito, o foco de suas preocupações foi o movimento dos mais variados sistemas e a ação do dispositivo modelizante, capaz de conferir estruturalidade à cultura. Como é justamente por meio do texto que esse movimento ganha concretude, qualquer estudo da cultura que toma por base os preceitos da Escola de Tártu parte, necessariamente, do texto cultural.

Uma vez que todo texto é fruto da fronteira semiótica que surge entre diferentes sistemas, sua apreensão exige, impreterivelmente, a delimitação do espaço semiótico de relações que ele é capaz de potencializar. Também definido por semiosfera, esse espaço distingue-se essencialmente pela irregularidade e pela heterogeneidade semiótica, dada a diversidade de sistemas e códigos que o constroem. Longe de ser um *a priori*, a semiosfera é continuamente redefinida pelos intercâmbios que os sistemas estabelecem entre si, pelos quais se torna possível tanto apreender os processos tradutórios que resultaram num determinado arranjo signico, quanto os sentidos que um texto é capaz de suscitar. Nesse sentido, a semiosfera deve ser entendida pelo seu viés eminentemente epistemológico, visto que indica uma possibilidade de construção do conhecimento acerca da linguagem, que necessariamente envolve a delimitação de um contexto cultural mais amplo.

O breve percurso aqui apresentado sobre as três principais correntes do pensamento semiótico elucida a diversidade metodológica e epistemológica que envolve qualquer forma de inteligibilidade calcada no estudo dos signos e da linguagem, desafio esse que tem sido enfrentado pelo grupo Espacc, uma vez que a seleção dos referenciais teóricos utilizados pelo grupo decorre, antes de tudo, dos questionamentos e das hipóteses suscitadas pelo próprio objeto a ser investigado. E, de pesquisa em pesquisa, eles têm variado significativamente.

Mais do que isso, o grupo entende que, para além de um conjunto de teorias, a semiótica envolve um “modo de ver” e de problematizar os fenômenos que estão no mundo, tendo em vista o seu contínuo devir e as suas variações, ou seja, a sua semiose. Em consequência, qualquer explicação totalitária da cultura e da linguagem que busque utilizar um dado fenômeno como forma de demonstrar determinado preceito contrapõe-se radicalmente ao pensamento semiótico. Por isso, o grupo também tem trabalhado com uma série de autores que, embora não sejam explicitamente definidos como “semióticos”, possuem um raciocínio que vai ao encontro de uma compreensão da cultura por meio dos seus devires.

No que diz respeito aos objetos fenomênicos estudados pelo grupo, um deles se destaca: a cidade. Entendida como um grande sistema semiótico, ela tem funcionado como um importante laboratório de análise que, igualmente, tem permitido ao grupo explorar suas hipóteses acerca da construção e reconstrução das espacialidades na cultura, dos processos de interação e mediação e da dimensão política de uma epistemologia da comunicação, atual projeto de pesquisa do Espacc. Vejamos de que maneira a cidade tem sido questionada pelos pesquisadores.

Cidade e espaço semiótico

O espaço semiótico citadino se confunde com a própria cidade, de modo que uma epistemologia das suas espacialidades comunicativas deve considerar uma infinidade de elementos heterogêneos que, em semiose, participam de processos comunicacionais extremamente complexos, imprevisíveis e efêmeros. Outra questão que se mantém no nosso horizonte é que cidade, enquanto campo de tensões e disputas, é produção e produto de relações de poder que, nas palavras de Henri Lefebvre (1991), envolvem tanto a dominação quanto a apropriação dos espaços. Isto é, há nessa abordagem uma dimensão política desse espaço semiótico com a qual os estudos das espacialidades está necessariamente relacionado e que, com efeito, deve ser problematizada.

Embora as diferentes matrizes semióticas mencionadas, a semiologia de Saussure, a lógica de Peirce – consequentemente, o estruturalismo e o pragmatismo – e a semiótica da cultura de Lótman, ofereçam um inquestionável suporte para tais estudos, mais uma vez ressaltamos a importância tanto de uma revisão do papel que desempenham em nossas pesquisas quanto de uma articulação dessas matrizes com outras correntes de pensamento que apresentem afinidades ou, até mesmo, que possam ser estrategicamente “afinadas” pelo pesquisador.

Vale salientar também a relevância da observação empírica nas pesquisas do grupo, sem a qual a dimensão semiótica da cidade não pode ser experienciada, tampouco apreendida. Pelo exercício da observação atenta do cotidiano citadino, no corpo a corpo do pesquisador com a realidade material e semiótica da cidade, é possível identificar momentos, situações, imagens, índices e até sutis e frágeis rastros que, uma vez problematizados por meio de inferências abduativas, possibilitam apreender a construtibilidade do espaço – tanto como meio técnico quanto comunicativo – no devir dos seus processos de dominação e apropriação. Assim, tendo as espacialidades como ponto de partida, conforme aludido no início deste artigo, nos deparamos com uma multiplicidade de objetos de pesquisa singulares que exigem uma espécie de “epistemologia errante”, inferencial, adequada às especificidades de cada objeto empírico em particular.

A filosofia pós-estruturalista – nomeadamente aquela vertente que ficou conhecida por “filosofia da diferença” ou “do acontecimento” – mostra-se um campo fértil para pensar uma semiótica voltada para a heterogeneidade de fatores que atuam na construção cultural e comunicacional das espacialidades em suas possíveis dimensões e consequências políticas. É bem conhecida a apropriação crítica que Deleuze e Guattari (2011) fizeram das categorias linguísticas e do par expressão/conteúdo, de Hjelmslev. Como se sabe, aquela apropriação consiste no rompimento daquelas categorias e da oposição saussuriana entre significante e significado. Assim, abandonando o logocentrismo linguístico, “A dupla articulação de expressão e conteúdo não é propriedade específica da linguagem; esta representa apenas uma modali-

dade funcional dos estratos de realidade orgânicos, biológicos, sociais, estéticos etc.” (LAZZARATO, 2014, p. 60)

Libertadas da função significante e da representação, os segmentos de conteúdo e expressão assumem a forma não identitária de agenciamentos compostos por elementos heterogêneos: as formalizações de conteúdo implicam “agenciamentos maquínicos de corpos, de ações e paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros” (DELEUZE; GUATTARI, 2011); já as formalizações de expressão remetem aos “agenciamentos coletivos de enunciação, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos”. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 31) Trata-se, segundo Guattari (2012, p. 34):

De tomar a relação entre sujeito e objeto pelo meio, e de fazer passar ao primeiro plano a instância que se exprime (ou o interpretante da tríade de Peirce). A partir daí se recolocará a questão do conteúdo. Este participa da subjetividade dando consistência à qualidade ontológica da expressão. É nessa reversibilidade do conteúdo e da expressão que reside o que chamo de função existencializante. Partiremos então, de um primado da substância enunciativa sobre o par expressão e conteúdo.

Ainda que o célebre trabalho de Deleuze e Guattari, sobretudo os textos do segundo volume da publicação brasileira de *Mil Platôs* (2011)¹ – os *Postulados de linguística e Sobre alguns regimes de signos* – tracem um panorama instigante e fértil sobre o funcionamento e as consequências daquilo que chamaram como “semióticas mistas”, as articulações propostas por Lazzarato sobre o papel dos diferentes regimes semióticos – em *Signos, máquinas e subjetividades* (2014) – parece melhor sistematizada e mais esclarecedora. Referindo-se mais aos trabalhos produzidos somente por Guattari do que em parceria com Deleuze, Lazzarato lança luz sobre a produção de subjetividade no capitalismo contemporâneo, que opera no cruzamento de dois dispositivos de poder: a sujeição social e a servidão maquínica.

.....
1 Publicada originalmente em 1995.

No primeiro, não se escapa do regime semiológico significativo e os objetos “são esvaziados de toda criatividade, da capacidade de agir e produzir, que é atribuída apenas aos sujeitos individuados” (LAZZARATO, 2014, p. 36). Já o segundo, atuando num regime semiótico a-significante, “não envolve propriamente sujeitos nem objetos, mas entidades ‘ontologicamente ambíguas’, híbridos, [...] que perdem sua ‘objetividade’ e se tornam capazes de constituir vetores de ‘protosubjetivação’ e ‘protoenunciação’”. (LAZZARATO, 2014, p. 32)

Ora, a dominação e a apropriação das espacialidades – que, em outras palavras, são relações de poder e resistência – não podem ser concebidas fora desse cruzamento, uma vez que não se trata de sujeitos que dominam e/ou se apropriam do espaço – o objeto –, mas de diferentes agenciamentos corpóreos e de enunciação que atuam na construção das espacialidades:

Quer tenhamos consciência ou não, o espaço construído nos interpela de diferentes pontos de vista: estilístico, histórico, funcional, afetivo... Os edifícios e construções de todos os tipos são máquinas enunciatórias. Elas produzem uma subjetivação parcial que se aglomera com outros agenciamentos de subjetivação. (GUATTARI, 2012, p. 140)

A ideia de sujeição social, salienta Lazzarato (2014, p. 37), já foi exaustivamente explorada na filosofia e na sociologia do último século, já a perspectiva da servidão maquínica “constitui uma contribuição original de Deleuze e Guattari para a compreensão sobre como o capitalismo funciona”, uma vez que:

As formações capitalistas recorrem a um tipo particular de máquina semiótica significativa que, sobre-codificando todas as outras semióticas, permite que a produção econômica, assim como a produção de subjetividade, seja gerida, guiada, ajustada e controlada. Ao tomar o poder sobre semióticas simbólicas, as semióticas de significação funcionam tanto como um equivalente geral de expressão, quanto como um vetor de subjetivação centrado no indivíduo. (LAZZARATO, 2014, p. 63)

Ou seja, grosso modo, o capitalismo “mede” os diferentes regimes de signo com uma única “régua”, a do regime semiológico significante. Vale dizer que Lazzarato não fala apenas sobre regimes mencionados: o significante, à moda saussureana, as semióticas a-significantes, que Guattari também chama de “diagramáticos”, aludindo àquilo que Peirce chamou de “ícones de relação”. (LAZZARATO, 2014, p. 77) Há também as codificações a-semióticas naturais, como “o sistema cristalino e o DNA” e, conforme citado acima, as semióticas simbólicas ou “pré-significantes, gestuais, rituais, produtivas, corporais, musicais, etc” (LAZZARATO, 2014, p. 62), que é aquela dos textos culturais, com a qual a Escola de Tártu-Moscou se ocupou. As semióticas simbólicas, diz Lazzarato (2014, p. 64), “são transitórias, polivocais, animistas e transindividuais, elas não são facilmente atribuíveis a sujeitos individuados ou pessoas (“eu”, “você”), embora a “máquina semiótica significante” opere nessa atribuição.

É interessante notar que as semióticas mistas de Guattari, conforme propõe Lazzarato (2014), parecem fazer uma espécie de costura entre as três matrizes semióticas aqui tratadas. Entretanto, a questão não é separar cada um dos regimes semióticos em compartimentos estanques, como se cada um deles fosse objeto de uma semiótica específica, muito pelo contrário, o fato é que, concordando com Deleuze e Guattari (2011, p. 74), entendemos que “talvez todas as semióticas sejam, elas mesmas, mistas, combinando-se não apenas a formas de conteúdo diversas, mas também combinando regimes de signos diferentes”.

Pode-se argumentar que a “teoria geral dos signos” de Peirce já se ocupava de diferentes regimes semióticos e que, não obstante, embora não haja novidade alguma na lógica não identitária dos agenciamentos, estes não passam de semioses. Mas é precisamente a forma como a questão política é colocada por autores como Deleuze, Guattari, Lazzarato, entre outros – isto é, em “contaminação” com os diferentes regimes semióticos –, que nos levou a questionar a suposta “pureza” do descritivismo fenomenológico, que, por sua vez, tende a ignorar a captura da “máquina semiótica significante” que trabalha em função dos dispositivos de dominação. Mas se, como diz Foucault, todo poder implica a possibilidade de resistência, po-

de-se dizer que os diferentes regimes de signo também operam entre dominação e apropriação. É daí que decorre nosso interesse por uma “epistemologia política da comunicação”.

Considerações finais

O grupo Espacc tem investido seus esforços de pesquisa na compreensão do espaço mediante o processo construtivo das espacialidades que o tornam visível; ou melhor dizendo: como as representações do espaço (espacialidades) nos permitem ver e imaginar o espaço e, portanto, interferir nas formas de vida mesmas que nele acontecem ou dele decorrem? Isso implica superar o descritivismo fenomenológico para poder apreender as características da construtibilidade semiótica do espaço, ou seja, acompanhar aquelas trocas e fluxos culturais que dão presença material ao espaço como ambiente privilegiado da comunicação e, por conseguinte, da cultura. Espaço-Comunicação-Cultura, nesta exata organização sistêmica.

O desafio metodológico então consiste em discriminar o objeto científico, sempre e a cada vez, através de mais de um critério ou categoria de análise, isso porque as contínuas transformações do espaço nos surpreendem com irrupções de arranjos imprevisíveis, o que nos leva ao salto epistemológico: a formação da mentalidade de pesquisador que surfa, em se testando e aprimorando empiricamente, entre conceitos e teorias diversas, sejam antagônicas ou complementares, mas sempre tensivas e indecidíveis, e extrai dessa experiência de interstício aquela sensível compreensão de mundos e formas de vida que ali se insinuam, porque em potência e aquém ou além do já constatado e do aí constituído.

Noções como explosão de fronteiras, irrupção de rearranjos e renascença de acontecimentos nos ensinam não apenas entrever, mas, principalmente, intervir e gerar novas variações no movimento da cultura. A prática epistemológica, então, será recursivamente dirigida aos processos inferenciais da semiose, como reverberações ou ressonâncias de um fenômeno em outro, de uma ambiência mental em outra. Isso exige que o pesquisador considere não só as questões de fato, mas antes, conforme o “segundo empiris-

mo” de Bruno Latour (2005, p. 115), as questões de interesse que embalam e determinam tanto o que será quanto o que não será assumido como questão de fato. Mas quem e como se decide quais serão as questões de interesses e as de fatos? É nesse sentido que falamos em política do devir, ou ainda, o permitir-se a experimentação de poderes constituintes e o uso de potências destituíntes, enfim, atualizar a pesquisa como agenciamentos em rede que buscam dar conta da indeterminação do objeto científico da comunicação. Compreender o que está em jogo nas consequências práticas e políticas da caracterização cognitiva das comunicabilidades em prontidão é o que buscamos com a possibilidade de uma epistemologia política da comunicação.

Referências

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs : capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2011. v. 2.

DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

FERRARA, L. D. *Comunicação, espaço, cultura*. São Paulo: Annablume, 2008.

FERRARA, L. D. *Comunicação, mediações, interações*. São Paulo: Paulus, 2015.

FERRARA, L. D. (Org.). *Espaços comunicantes*. São Paulo: Annablume, 2007.

FERRARA, L. D. *Os nomes da comunicação*. São Paulo: Annablume, 2012.

GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 2012.

JAKOBSON, R. *Lo sviluppo della semiotica*. Milão: Bompiani, 1978.

LATOUR, B. *Reassembling the social: an introduction to actor-network theory*. New York: Oxford University Press, 2005.

LAZZARATO, M. *As revoluções do capitalismo: a política do império*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LAZZARATO, M. *Signos, máquinas, subjetividades*. São Paulo: SESC São Paulo, 2014.

LEFEBVRE, H. *The production of space*. Oxford: Blackwell, 1991.

LÓTMAN, I. cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Barcelona: Gedisa, 1999.

LÓTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

LÓTMAN, I. *La semiosfera I: semiótica de la cultura e del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.

LÓTMAN, I. *La semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra, 1998.

LÓTMAN, I. *La semiosfera III: semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra, 2000.

LÓTMAN, I. *Universe of the mind: a semiotic theory of culture*. Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

MACHADO, I. A. *Língua entre linguagens: a argumentação gráfica na comunicação da ciência*. 2011. 263 f. Tese (Livre-Docência) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011

PEIRCE, C. *Collected Papers of C.S. Peirce*. Cambridge: H.U.P, 1931. 8 v.

PEIRCE, C. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1975.

SAUSSURE, F. de. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1916.

Semiótica crítica: fundamentos epistemológicos e percursos da pesquisa

Alexandre Rocha da Silva
André Corrêa da Silva de Araujo
Cássio de Borba Lucas
Ione Maria Ghislene Bentz
Lizete Dias de Oliveira
Marcio Telles da Silveira
Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa

O Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC), criado em 2009, tornou-se Diretório de Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) em 2010, envolvendo nove pesquisadores de seis diferentes instituições: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Universidade do Vale do Rio Sinos (UNISINOS), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Universidade São Judas Tadeu (USJT), Universidade de Brasília (UNB), Universidade de Passo Fundo (UPF). Reunido em núcleos de pesquisa: Semiótica Crítica, *Design* Estratégico, Memória e Informação e Corporalidades, o GPESC propõe o debate e o questionamento acerca das linguagens voltadas à comunicação, em diferentes práticas disciplinares, metodológicas, estéticas e políticas.

O primeiro desafio do GPESC foi revisitar os fundamentos da Semiótica encontrados no Formalismo, no Estruturalismo, no Pragmaticismo, à luz das críticas pós-estruturalistas de pensadores como Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Bruno Latour. Inspirados por tais vieses epistemológicos, o grupo tem produzido problemáticas propriamente semióticas, cujo balizamento são os agenciamentos micropolíticos que produzem as máquinas abstratas, seus impactos sobre as afecções e o primado do acontecimento; os problemas de tradução como questão de comunicação e sobre a metacomunicação como espaço (limite e potencialidade) do que se faz visível e enunciável. Assim, neste artigo, objetivamos apresentar uma breve síntese desses referenciais, na tentativa de elucidar o conjunto de questões que têm norteado os trabalhos desenvolvidos pelos pesquisadores do GPESC.

O Estruturalismo na Semiótica Crítica

No início do século XX, surge na Rússia uma influente escola de crítica literária conhecida como “Formalismo Russo”, segundo a qual ficavam estabelecidos os princípios da especificidade e da autonomia da linguagem poética e literária, pelo conceito de literalidade, proposta que dá início a uma verdadeira revolução científica no campo de estudos da língua e da literatura, até então pautadas, historicamente, pela visão de língua e cultura e de língua e literatura. A esses novos princípios correspondeu a proposta de abordagem das ciências humanas por métodos científicos. Essa escola de pensamento deu origem a modelos diferenciados cujo objetivo era a descrição dos sistemas linguísticos em suas regularidades e regras de operação, na dimensão formal, sintagmática e sincrônica. Termos como estrutura e estruturante pautaram as discussões e a busca pela diferença (operações entre traços mínimos e enunciados maiores) orientou a metodologia de análise dos processos de significação. A riqueza dessa discussão deriva da inovação que trazia aos estudos das línguas e das literaturas e das ressignificações de que foram objeto as primeiras formulações conceituais.

Na esteira dos conceitos de pluralidade e de combinatória sistêmica, o que se pode dizer é que o postulado da inteligibilidade intrínseca apresenta pelo menos dois aspectos comuns: a noção de estrutura abrangente, dinâmica e autorreferente e as transformações possíveis, combinatórias previsíveis no sistema as quais lhe garantem o caráter de totalidade. Assim se expressa Eduardo Prado Coelho (1968, p. X):

O 'Estruturalismo' – palavra encantada e enigmática que para alguns aparece como nova alienação - não designa um objeto preciso, definido, mas é o termo conveniente e indispensável, para englobar um certo tipo de actividade (segundo Barthes) e uma certa forma de linguagem. O 'Estruturalismo' não é propriamente uma filosofia. Ou melhor: contém implícitas várias filosofias, que inevitavelmente se explicitam, por vezes de um modo contraditório, neste ou naquele autor.

Para melhor referir a natureza das transformações que então se processavam, nada melhor que remeter às propostas saussureanas, reconhecidas pela literatura especializada como a primeira experiência de descrição rigorosa de uma realidade social, no caso, a língua natural. Essa perspectiva estendeu-se a outros campos da produção humana e englobou vários outros sistemas que correspondem às instituições sociais e seu funcionamento que, em seu escopo mais amplo, vai da língua aos regimes políticos e às práticas cotidianas, das regras sociais aos rituais e mitos que representam o sentir, o saber e o fazer humanos.

Os Estruturalismos têm a pretensão de buscar a inteligibilidade e transitar por conceitos filosóficos, epistemológicos e operacionais. Por esses caminhos, pretendem chegar a uma gramática geral do conhecimento humano cujas regularidades sistêmicas responderiam aos dos modos de pensar e ao aparecimento e desenvolvimento dos fenômenos culturais ou naturais. Essa ordem de racionalidade parte de noções configuradoras do sistema como totalidade, solidariedade e autonomia, e opera metodologicamente por identificação de descontinuidades e por descrição de diferenças de ordem signi-

ficativa, em busca de combinatórias e permutas intrasistêmicas, sempre na perspectiva relacional.

Trata-se de uma ciência em busca de uma gramática geral. O ponto de partida de suas reflexões é a consciência da individualidade absoluta, única, de cada ato expressivo, a que ele chama de fala; no interior de um mesmo saber, os falantes sabem que a cada repetição de uma mesma frase há toda uma variação, ou seja, “réplicas de uma mesma entidade”, definidas essas entidades linguísticas como abstratas. Por outro lado, o caráter sistêmico da língua impõe à linguística uma atitude sistemática que se articula pelo valor, ou seja, que articula todas as associações opositivas possíveis e todas as possibilidades de combinação sintagmática. O caráter sistêmico da língua impõe que a linguística desenvolva suas pesquisas sobre o plano onde coexistem as diferentes unidades e estruturas possíveis, isto é, sobre o plano da contemporaneidade e da coexistência relacional.

Esse conjunto de formulações deixa evidente o aspecto radicalmente social da língua, e permite estender esse paradigma às demais ciências humanas ou sociais. Foi assim na antropologia de Lévi-Strauss (2008, p. 37), para quem “qualquer pormenor de cultura tem sentido em uma totalidade significativa”, e que passou a usar na etnologia, técnicas e regras elaboradas pela linguística. Parentesco e mitos foram temas explorados a partir dessa perspectiva, resultando, respectivamente, na descrição das estruturas elementares do parentesco e na compreensão do mito como sistema. O parentesco foi, assim, considerado como uma linguagem, feita de oposições e de relações entre seus elementos constitutivos. Tais tipos de relações, por sua natureza social, postulam limitações cujos termos, por incompatibilidade, produzem exclusões, mas também inclusões necessárias. Vem daí a inspiração: “o fim último das ciências humanas não é constituir o homem, mas dissolvê-lo”. (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 74) No âmbito da psicanálise, Lacan (1998) valoriza a linguagem a ponto de quase a ela reduzir a cultura. Portanto, a matéria de trabalho psicanalítico é a linguagem, na busca da decifração do inconsciente que é estruturado como uma linguagem. Piaget (1971), por sua vez, é responsável por uma das formas de apropriação das teses estruturalistas pela Psicologia, com repercussão marcante na área da educação. Esse processamento resul-

tou da fusão entre as teorias existentes, uma vez que não se alinha nem ao apriorismo, nem ao empirismo como formas de explicação dos modos de conhecer. A linguagem como instituição coletiva possui regras que se impõem aos indivíduos de tal sorte que submetem o próprio pensamento individual.

O que se pretende aqui é migrar desse ponto de origem na linguística para o campo da semântica das linguagens que corresponde ao nível da substância da expressão e do conteúdo a contrapor-se ao nível da forma da expressão e do conteúdo, de responsabilidade da Semiótica. Amplia-se, assim, o escopo da Semiótica que passa a englobar todos os sistemas de significação, independente da substância (verbal, gráfica, imagética, sonora, táctil, olfativa, visual, entre outras). É pela Semiótica que o Estruturalismo, já revisionado, chega à comunicação para pesquisar sistemas de significação e de comunicação, processos midiáticos, linguagens digitais e práticas socioculturais e políticas relevantes para esse campo. O conjunto de todo o conhecimento crítico-reflexivo inspirado no paradigma estrutural recebeu a denominação de pós-estruturalismo, termo suficientemente abrangente para referir esse novo paradigma de diversidade crítica.

Nesse sentido, o projeto Semiótica Crítica reconhece o campo teórico pós-estruturalista (pós-estruturalismos revisitados) como lugar de origem para estudos críticos da comunicação como acontecimento. Essa perspectiva filia-se ao que Silva e Araújo (2015) chamam de: terceira geração da Semiótica, sendo a primeira identificada com a “descoberta” da Semiótica no século XX, com Peirce e Saussure, e a segunda com o desenvolvimento das mais diversas classificações de signos e de modelos explicativos gerais, na perspectiva de Barthes, Hjelmslev, Greimas, Lotman, Eco. A esta terceira geração, influenciada pelo pensamento de Derrida, Deleuze, Foucault e Latour, denominamos Semiótica Crítica. Entre os conceitos desenvolvidos por esses autores, aparecem como relevantes para o desenvolvimento do pensamento semiótico sobre as materialidades, respectivamente, o jogo e a desconstrução; os agenciamentos maquínicos do desejo e coletivos de enunciação; os regimes de visibilidade e de dizibilidade; as variáveis não humanas na produção científica e o anti-humanismo. A esses, acrescentam-se a revisão da ideia de estrutura concebida como virtualidade, e de materialidade, revista na direção de uma imanência radical.

Nessa direção, recorre-se a Deleuze (2010) para expor, de modo sumariado, os critérios fundamentais relevantes à Semiótica Crítica que definem o pensamento estrutural. O primeiro deles é o “simbólico”, compreendido como fonte inseparável da interpretação e da criação viva. Essa posição de ordem simbólica é irreduzível às ordens do real e do imaginário, e é mais profunda do que elas; o segundo é o “local” (relativo à posição) que corresponde à noção de que os elementos de uma estrutura não têm nem designação extrínseca, nem significação intrínseca, ou seja, eles têm somente um sentido de posição, como único e necessário. A ambição científica do Estruturalismo não é quantitativa, mas topológica e relacional; o terceiro critério é “o diferencial e o singular”. Segundo esse critério, os elementos não existem independentemente das relações que produzem e determinam. Nesse sentido, há três tipos de relações:

- entre elementos que gozam de independência ou autonomia;
- entre termos cujo valor não é especificado, mas que, em cada caso, devem ter um valor determinado; e
- entre elementos que se determinam reciprocamente na relação.

Em síntese, a estrutura apresenta um sistema de relações diferenciais e um sistema de singularidades. Assim, a estrutura caracteriza-se pela multiplicidade. Como quarto critério, está “o diferenciador, a diferenciação”, segundo o qual as estruturas são necessariamente inconscientes, em virtude dos elementos, das relações e dos pontos que as compõem. O quinto critério é o “serial”, o que exige o reconhecimento de que sempre há uma série significante e outra significada que mantêm relações de interdependência estrutural. Como último critério está a “casa vazia”. Quem garante essa posição é a existência de significados flutuantes, de valor simbólico zero. Esse sentido mutante tem como contraponto o não-sentido que não é a ausência de significação, mas seu contrário, ou seja, o excesso de sentido.

Enfim, o Estruturalismo, ou os vários Estruturalismos, representaram um marco na evolução dos estudos sobre a linguagem e, sobretudo, naquilo que repercutiu em diversas outras áreas de conhecimento para as quais a linguagem tinha centralidade. Desde seus textos fundadores, esse tipo de pen-

samento vem-se transformando pelas diversas reinterpretações que lhes conferiram pertinência e atualidade.

Semiótica, afecção e acontecimento

Uma das reinterpretações relevantes para o estudo de uma Semiótica Crítica refere-se ao estatuto das afecções e do acontecimento afecional. Sendo a sensação fisiológica e o sentimento sendo mental; o sentido produzido pelo cruzamento flutuante das séries acima referidas é tanto a faculdade de perceber de um órgão, por um lado, quanto o significado de um elemento do mundo, por outro. Numa Semiótica cujo primado é o do acontecimento, entendido como o choque entre corpos – sendo corpo qualquer entidade, concreta ou abstrata, capaz de entrar em relação com outra – o sentido advém do jogo estrutural que coloca duas séries – a significada e a significante – em relação. A perspectiva a partir da qual abordaremos aqui este jogo é a afecional.

Assim, aquilo a que chamamos de afecto não é apenas emoção, nem uma configuração discursiva, extensiva ou intensiva. Afecto é sempre o efeito, é signo de uma afecção, entendida como este encontro entre corpos do qual falávamos. Logo, é produção de diferença. Mas os encontros, eles mesmos, ocorrem sempre em dupla articulação entre os signos que se territorializam na superfície dos corpos (por isso a Semiótica Crítica é uma semiótica das superfícies) e as linhas de fuga que se desterritorializam podendo reterritorializarem-se em diferentes corpos, afetando-os.

Sendo os signos efeitos, eles não têm como referente direto objetos externos, mas são estados de corpos e variações de potência que se referem uns aos outros. Não há signos onde não há encontro entre corpos. Não pode haver semiótica fora de um regime afectivo, ou, se assim podemos chamá-lo, fenomenológico. O universo é formado por corpos que se misturam uns com os outros. Nenhum signo pode ser redutível a qualquer outro: é sempre ao menos um duplo na superfície do corpo, modulando as variações de potência decorrentes do choque. Não há sentido que transcenda estes choques; só há regime de significação na imanência do acontecimento.

Por isso, para a Semiótica Crítica, é o acontecimento, resultante dessa mistura afecional de corpos, que instaura a comunicação: todo encontro entre corpos é um acontecimento e precisa ser descrito, abordado, cercado enquanto tal. Sensações, ideias, coisas, corpos, humanos e não-humanos agenciam-se mutuamente, das formas mais diversas, formando híbridos os mais curiosos e também os mais corriqueiros. Atualizar estes encontros em uma rede de relações, de forma diagramática, sempre em um determinado tempo-espaço é o trabalho do pesquisador – sem perder de vista, todavia, que tal organização é tanto fugaz quanto circunstancial.

O Pragmaticismo e a Semiótica Crítica

Para compreender o estatuto semiótico do movimento e do acontecimento, recorreremos aos fundamentos do Pragmaticismo, tal qual elaborado por Charles Sanders Peirce (1978). Para ele, a ação dos signos, chamada de semiose, está na natureza, não como essência tal qual afirma a ontologia aristotélica, mas em forma de relação transformada pelo movimento, em uma cadeia infinita sem início ou final reconhecíveis.

Já no século XIX, Charles Darwin (2014) identificara duas ações de signos na transformação das espécies: a Seleção Natural e a Seleção Sexual. A Seleção Natural explica a leitura dos signos do meio ambiente na busca de alimentos que se transformam em energia que se transformará em movimento ou em matéria. Outra ação dos signos é explicada pela Seleção Sexual quando, através de linguagem, seduzem-se os parceiros para a transmissão de imagens, em uma cadeia geracional modificada em cada indivíduo que nasce com novos parâmetros de captação da informação de acordo com as possibilidades do meio ambiente e dos artefatos de cada época. A sedução pelas linguagens são Primeiridades no Futuro do Passado projetando a criação de seres ainda não concebidos que nascem com infinitas possibilidades de atualização. No caso do *Homo sapiens*, signos chegados do passado acionados por Estímulos Emocionalmente Competentes (EEC) sintetizam memórias que são projetadas ao futuro. As memórias são armazenadas em “bibliotecas” cujos livros foram escritos com os traços e as cores da emoção do Pretérito

Simples e que, quando retirados das estantes reescrevem-se com os tons das emoções e dos sentimentos do Presente, em uma cadeia infinita de semiose.

O contínuo matéria-pensamento através do objeto imediato assim se define: O objeto imediato é um quase-signo que relaciona os sensores corporais com a cognição. Corpos transformam-se pela ação do tempo, criando rugas, rachaduras, oxidações, quebras de ligações. O Enxofre (S) é um elemento essencial para a vida, inodoro no seu estado sólido, mas cujo cheiro é representado culturalmente como um índice do Diabo, provavelmente por ser encontrado nas profundezas abissais dos vulcões, apesar de ser formado pelas radiações cósmicas que transformam o Argônio (Ar) em Enxofre. O Ferro (Fe), antigo mineral que é transformado na matéria de artefatos, com a ação do tempo transforma-se novamente em mineral em uma cadeia contínua. Assim como no mundo em escala quântica, onde não existe uma posição definida para os elétrons dos átomos dos elementos, o Pragmaticismo reconhece ação nas relações. Se a matéria é energia adensada e a energia é matéria em movimento, a ação está na relação de fragilidade das ligações iônicas que se rompem com facilidade pelas transferências dos elétrons de um átomo ao outro, quando um perde, outro ganha. Essa ação está na força das ligações covalentes nas quais os átomos compartilham seus elétrons, de forma colaborativa e onde se pode identificar, na matéria, a ideia de amor evolutivo preconizada por Peirce no final de sua vida. Essa ideia de força das ligações também aparece como essencial no projeto de uma Semiótica Crítica, tal qual a concebemos.

O Argônio e o Ferro são elementos presentes na Tabela Periódica de Mendeleiev, que foi criada no século XIX, contemporânea do Pragmaticismo e seguida pela Classificação dos Signos de Peirce. As classificações dependem da relação estabelecida com o mundo. Na Tabela Periódica, por exemplo, os elementos do mundo são ordenados de acordo com seu peso atômico, onde cada linha corresponde a diferentes níveis quânticos dos elétrons. Atualmente, a mesma relação entre os elementos é representada em forma de um espiral na Galáxia Química, onde os elementos de menor número atômico estão representados próximos do centro. Se na Tabela Periódica havia lacunas para elementos ainda não descobertos, na Galáxia Química, próximo ao

centro, está representada uma interrogação. Do mesmo modo, a Classificação Decimal Universal (CDU), cuja proposta é classificar todo o conhecimento humano, reserva a Classe 4 que permanece à espera do conhecimento ainda desconhecido, do indeterminado, do ainda não existente, do que está por vir. A indeterminação, as lacunas, as dúvidas e o indefinido estão presentes em todos os campos do conhecimento, da Química à Ciência da Informação o Falibilismo é reconhecido. A dúvida é aplacada por este estado de repouso momentâneo do pensamento a que chamamos crença. Mas, sendo formado de signos, o pensamento transforma a crença em dúvida a partir da ação dos sentidos ou das memórias, até que se refugie novamente no repouso confortável de uma nova crença, ela também transitória. Assim, a transitoriedade do olhar é sempre uma função: eis novamente a relação como um dos fundamentos tanto da Teoria Quântica quanto da Semiótica Crítica.

Outro conceito fundamental à Semiótica Crítica derivado do Pragmatismo é o de Semiose. Na natureza, assim como na linguagem, signos que outrora foram transformados em Interpretantes transformam-se em novos Signos, em uma cadeia infinita, sem início e sem final. Início e fim são miragens porque a cadeia da semiose é infinita e está em contínua expansão. A (im)possibilidade de haver algum final, e mesmo alguma origem, aproxima Peirce de Derrida e da Semiótica Crítica: o que temos são rastros e uma vontade de verdade que, se alcançável, teria a forma de um Interpretante Final. A descrição de tais rastros faz da Semiótica, na perspectiva que aqui defendemos, uma Semiótica Crítica

Embora a perspectiva peirceana seja de natureza lógico-matemática, ela trouxe relevante contribuição para os nossos estudos, complementarmente ao proposto pelo paradigma estrutural. Como projeto, entende a experiência como abertura para o futuro, ou seja, como possibilidade de fundamentar a previsão, não em confronto com a experiência passada, mas em relação com o possível uso futuro dessa experiência. Esse Pragmatismo apresenta princípios que fundamentam uma Semiótica com alto grau de abstração, generalização e sistematização teórica que permitem a compreensão dos diferentes sistemas de linguagem em seus diferentes níveis, bem como de seus ambientes.

As semioses do ambiente e suas redes discursivas

A Semiótica Crítica pode abordar, por exemplo, as semioses em diferentes direções: na direção dos agenciamentos metacomunicativos, dos agenciamentos discursivos e das relações entre os ambientes e seus contra-ambientes.

Para Marshall McLuhan (2007), todo novo meio de comunicação inaugura junto de si um ambiente comunicacional, o que permite que esse meio funcione estruturando uma dada sociedade. Esse ambiente, cuja configuração é resultado direto da materialidade do novo meio, é um exemplo de nível metacomunicativo. Como bem aponta Machado (2014, p. 60),

o ponto significativo na hipótese de McLuhan se traduz no seu entendimento de que o modo de produzir informação interfere na maneira pela qual a informação é percebida e compreendida culturalmente. Nesse caso, a tecnologia coloca-se a serviço da linguagem como processo de significação. O efeito revela-se, por conseguinte, como instrumento a transformar a informação em linguagem e esta em veículo de percepção e conhecimento.

Há, portanto, uma relação íntima e indissociável entre materialidade, comunicação e linguagem, pois é justamente a materialidade da tecnologia que abre a possibilidade de tornar diferentes aspectos do mundo cognoscíveis através da linguagem. Entretanto, a forma com que tal linguagem toma corpo é necessariamente decorrente dos modos de operação dessa tecnologia. O ambiente, para McLuhan (2007), enquanto nível metacomunicativo, é essa articulação que possibilita a abertura do mundo enquanto linguagem através de suas propriedades materiais.

A linguagem está no centro da dinâmica ambiental, sempre compreendida como processo em contínua transformação. Compreender essa dinâmica implica, pois, dar conta “das diferentes formações perceptuais e cognitivas utilizadas nos processos de trocas e de convivências, merecidamente, denominadas ‘linguagens da comunicação’”. (MACHADO, 2014, p. 60) Ou seja,

há na interação entre aparato tecnológico, informação, sociedade e mensagem, uma complexa dinâmica de tradução, sendo essa dinâmica aquilo a que podemos chamar de processo comunicativo. As dinâmicas próprias de um meio são responsáveis por determinar “a maneira pela qual a informação é processada para se tornar linguagem” (MACHADO, 2014, p. 61), e expressam o processo em que “o tratamento da informação foi traduzido em termos do meio, o qual produz, por sua vez, um efeito decisivo sobre a mensagem”. (MACHADO, 2014 p. 63)

O que McLuhan, através de Machado, está chamando atenção aqui é justamente para o fato de que não há como compreender a linguagem separada do ambiente no qual ela é utilizada - ou, nos termos que aqui estamos tratando, sem a existência de um nível metacomunicativo. Toda a linguagem é forjada no interior de um arranjo material complexo, que abre (ou limita) suas possibilidades de expressão. Por isso, McLuhan (2007) compreende que aquilo que conhecemos do mundo ou o que dele podemos expressar é necessariamente mediado por um agenciamento que pouco tem a ver com nossa “interioridade” ou “consciência”, mas, sim, com padrões e sistemas exteriores a nós mesmos, que moldam o nosso estar no mundo. Todas as formas tecnológicas transformam a nossa linguagem e, por conseguinte, aquilo que podemos perceber do mundo. Não pensamos ou nos expressamos da mesma maneira depois que o modo de produzir, armazenar e distribuir informação é transformado por uma tecnologia. Entretanto, é justamente nessa articulação entre tecnologia e linguagem que reside aquilo que McLuhan (2007) chama de ambientes: as transformações que essa relação opera sobre o mundo e sobre nós mesmos. Ou seja, há uma ordem sistemática que regula a produção, circulação e recepção das mensagens no interior da sociedade, que de forma alguma é aparente. Esse sistema é o nível metacomunicativo, que McLuhan (2007) compreende como ambiente, responsável por configurar e regular não apenas o que se fala, mas também do que se pode falar e como falar. A invisibilidade desse nível metacomunicativo é o que o torna efetivo, pois os seus limites expressivos são a nossa própria compreensão do que pode ser chamado de expressão ou de pensamento.

Essa noção de que a medialidade é quase um “limite do pensar” é interessante, pois levanta questões teóricas determinantes. A primeira delas, certamente, relaciona-se com a ideia do “a priori media” proposta por Kittler que, de certa forma, inverte McLuhan. McLuhan (2007) afirma que as tecnologias são extensões de nossos sentidos e faculdades. Kittler (2010, p. 34, tradução nossa) afirma que nós só passamos a conhecer nossos sentidos a partir das mídias e tecnologias: “Nós não sabíamos de nada a respeito de nossos sentidos até que as mídias nos deram modelos e metáforas”.¹ A grande questão é que tais compreensões de nós mesmos não são apenas metáforas, mas sim modelos de cognição de nossa própria condição. Para Kittler, nossa posição enquanto chamados-homens (“so-called humans”) é sempre determinada pelas condições materiais disponíveis para essa compreensão.

A essa tese polêmica de Kittler acrescentamos outra, decorrente da primeira e de alta relevância para a Semiótica Crítica. Se é que moldamos nosso entendimento a partir da medialidade constitutiva de nossa sociedade e cultura, por que nossa compreensão é sempre moldada pelas formas materiais mais recentes? Kittler (2010) afirma que é justamente pelo fato de que, para podermos nos engajar de forma efetiva nas formas de expressão midiáticas e, de fato, compreendê-las, é preciso deixar que as mesmas enganem nossos sentidos como se os próprios não estivessem presentes:

As mídias se tornaram modelos privilegiados, em conformidade com os quais nosso próprio auto entendimento é moldado, precisamente porque sua meta declarada é ludibriar e evadir-se desse mesmíssimo auto entendimento. Para ser capaz de vivenciar a experiência de um filme, como se diz de maneira tão maravilhosa, simplesmente não podemos ser capazes de ver que 24 imagens individuais aparecem na tela a cada segundo, imagens que possivelmente foram filmadas sob condições totalmente distintas. [...] Em outras palavras, as mídias são modelos do que chamamos de humano precisamente porque foram desenvol-

.....
1 We knew nothing of our senses until media provided us with models and metaphors.

vidas estrategicamente para suplantam os sentidos.
(KITTLER, 2010, p. 35-36, tradução nossa)²

O que Kittler demonstra aqui é uma confirmação das teses de McLuhan acerca dos ambientes. O ambiente nos é invisível. Só compreendemos enquanto materialidades comunicativas aquelas formas de comunicação propostas por tecnologias antigas, e dessa forma contra-ambientais. Sob tal aspecto, torna-se relevante pensar o artifício da cultura – simbólico, como discutíamos anteriormente, e sistêmico, como passaremos a discutir – não como uma espécie de suplemento em relação à natureza, mas como o princípio modelizante de todas as relações possíveis em um dado espaço-tempo.

A Semiótica da Cultura e a Semiótica Crítica

Para os propósitos de uma Semiótica Crítica, conceitos como estruturalidade, modelização e tradução são fundamentais por darem conta das semioses que são próprias do espaço cultural. Não há como falar de estruturalidade sem considerar o espaço de relações que envolve o funcionamento sígnico e sistêmico da cultura. Segundo Lúri Lótman (1996), a cultura é organizada por meio dos mais variados sistemas de linguagem que, modelizados e em diálogo, produzem os textos culturais. A modelização pressupõe a elaboração de modelos que, longe de serem estáticos, são constituídos pela correlação estabelecida entre diferentes invariáveis e variáveis. Enquanto as primeiras funcionam sincronicamente em um determinado momento, evitando a dissipação do sistema, as segundas são frutos das trocas que diferentes esferas estabelecem entre si.

Os intercâmbios entre distintos sistemas são apreendidos por meio da fronteira semiótica edificada entre eles, pela qual se torna possível delinear tanto a individualidade semiótica de cada um, como também as relações tra-

2 Media have become privileged models, according to which our own self-understanding is shaped, precisely because their declared aim is to deceive and circumvent this very self-understanding. To be able to experience a film, as it is so wonderfully called, one must simply not be able to see that 24 individual images appear on the screen every second, images that were possibly filmed under entirely different conditions. [...] In other words, media are models of the so-called human precisely because they were developed strategically to override the senses.

dutoárias que eles estabelecem entre si, capazes de redefinir as variáveis como também os vínculos que mantêm a correlação entre as invariáveis, ainda que estas sejam menos permeáveis às mudanças. É pela ação da fronteira que ocorre a discriminação do processo de modelização, responsável por conferir uma determinada estruturalidade para os mais variados sistemas existentes na cultura. Nesse sentido, a estruturalidade pode ser entendida como um “dinamismo modelizante” (MACHADO, 2003, p.158), edificado pela correlação estabelecida entre diferentes códigos, da qual resulta uma determinada forma de organização para as linguagens relacionadas aos sistemas, de modo que “o sistema modelizante cria estruturalidades ao mesmo tempo em que é determinado por ela num processo de impregnação mútua”. (MACHADO, 2003, p. 159) Dessa forma, aliada à capacidade modelizante, a estruturalidade constituiria uma das propriedades centrais da cultura, visto que, segundo Lótman (2000), não há linguagem que não esteja imersa na cultura, da mesma forma que não há cultura que não possua no seu centro um mecanismo capaz de conferir estruturalidade aos sistemas.

Tais sistemas se comunicam por traduções, cujos intercâmbios, longe de serem harmônicos, ocorrem de forma extremamente conflitiva e assimétrica, dada a própria diversidade dos códigos colocados em diálogo, o que faz que o espaço da semiosfera se caracterize, essencialmente, pela irregularidade.

A partir de tais considerações, identificamos alguns aspectos fundantes da Semiótica da Cultura que, por sua vez, apresentam questões relevantes para o desenvolvimento de uma Semiótica Crítica. Em primeiro lugar, preconizamos que um parâmetro é sempre incapaz de elucidar o significado total de um texto, logo, não há padrões explicativos universalizantes. Em segundo lugar, reconhecemos que a linguagem possui uma comunicabilidade própria, uma vez que ela não é “apenas” portadora de um sentido referente a algo distinto dela própria, passível de ser meramente desvelado. Tal comunicabilidade somente pode ser apreendida mediante a delimitação da fronteira semiótica, pela qual se torna possível discriminar seu processo construtivo. Em terceiro lugar, identificamos a impossibilidade de dissociar a comunicação do estudo da cultura, já que os intercâmbios entre sistemas ocorrem median-

te relações comunicativas de alta complexidade. Em quarto, reconhecemos que o estudo da comunicação não se limita a abordagens antropocêntricas, o que nos aproxima da perspectiva dos autores pós-estruturalistas da terceira fase dos estudos semióticos anteriormente apresentados. Em quinto lugar, e derivado da perspectiva anterior, entendemos que a cultura possui uma inteligência própria, capaz de ser apreendida pelas relações comunicativas estabelecidas entre diferentes sistemas. Por fim, rejeitamos os estudos que se limitam às perspectivas identitárias, uma vez que não cabe à semiótica aclarar “qual é o sentido de um texto”, mas oferecer os subsídios epistemológicos capazes de interrogar a própria possibilidade de conhecimento da linguagem e o tipo de conhecimento que ela é capaz de suscitar.

Assim, da Semiótica da Cultura, a Semiótica Crítica herda os princípios da estruturalidade, do espaço semiótico, dos sistemas, das modelizações e da tradução, sendo esta fundamental para que se pense o estatuto da comunicação.

Comunicar é traduzir

Se todo texto é um tecido de citações sem aspas (BARTHES, 1989), se toda linguagem é por natureza dialógica e social, conforme nos mostram os textos polifônicos (BAKHTIN, 2008), nisto reside também a garantia de uma possibilidade de analisar esta produtividade como agenciamentos prévios ao sentido. Um texto sempre mobiliza outros textos. Trata-se de relacioná-los, restituindo um espaço de intertextualidade a partir do qual se pode apontar para o trabalho de transformação. Restituir um conjunto intertextual, desta perspectiva, não é um retorno às fontes, mas, sim, paradoxalmente, o ato pelo qual se desfaz toda origem.

Kristeva (1974-2012) analisou a significância do texto de vanguarda do fim do século XIX, desdobrando-a, para tanto, na oposição (somente operacional) de genotexto e fenotexto. O fenotexto constitui o sistema de signos que aparece em uma determinada individuação - é de onde se parte para descrever o genotexto, trabalho de transformação de uma estrutura comunicativa. O fenotexto aparece enquanto estrutura com autor, destinatário e

mensagem significada, mas oculta a redistribuição ativa da língua, das regras gramaticais e da lógica.

Para compreender o genotexto, deve-se partir do fenotexto como sistema de significação e de relação com outros textos. As operações de transformação aparecem, desta perspectiva, como efeitos de significação estabelecidos no trânsito entre o texto-presente e os outros textos do conjunto intertextual considerado. A atualização destes textos envolve, portanto, um trabalho de tradução, entendida não como a reapresentação de um significado original que se deva preservar, mas como transcrição de formas.

Reconfigurada por Haroldo de Campos como recriação e crítica, a prática tradutória torna-se um dispositivo de construção de uma tradição ao operar uma renovação da forma do “original” traduzido. (NÓBREGA; TÁPIA, 2013) Nessa operação, trata-se de “limpar” esta forma daquilo que não tem relevância para o presente, reinserindo a tradição no desenvolvimento vivo da linguagem ao mesmo tempo em que a transforma. Tanto a linguagem de chegada é expandida pelo influxo violento da linguagem traduzida quanto a linguagem traduzida é transformada pelo presente inserido na tradição (o original se torna a tradução da tradução). Eis aí descritos os parâmetros de uma semiótica propriamente política: semiótica que transcriba as estruturas da linguagem.

Apontamentos

Quando Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995, p. 97) defenderam no início da década de 1980 que “a linguagem é caso de política antes de ser caso de linguística” estavam chamando a atenção para um deslocamento fundamental: do sistema da língua (verbal) para os agenciamentos maquínicos dos corpos e coletivos de enunciação que, para Guattari (2013), formam semióticas cuja constituição nos caberia descrever *a posteriori* como Máquina Abstrata.

Tal concepção de Semiótica exigiu de nós que construíssemos alguns problemas de pesquisa comuns às investigações que realizamos e que aqui as apresentamos sumariamente como desafios para uma Semiótica Crítica:

- 1º desafio: as semióticas – mais amplas que as linguagens verbais – devem ser reconhecidas nos agenciamentos que as constituem. Assim, estudamos regimes de corpos, por um lado, e regimes de enunciações por outro. Tais regimes não se desenvolvem necessariamente na mesma temporalidade. O que se diz sobre a loucura, nos ensina Foucault (1978), não é a outra face dos corpos visíveis que a compõem. Há entre o que se vê e o que se diz temporalidades diferenciadas e uma relação às vezes de complementariedade e em outras de forte tensão, com picos de desterritorializações capazes de levar a semiose a reterritorializações não previsíveis: um novo fascismo? Uma obra de arte? Impossível responder de antemão. Assim, da mesma maneira que Hjelmslev deslocou os conceitos de Significante e Significado para os de Expressão e Conteúdo, criando uma verdadeira máquina espinosista a partir das relações entre forma, substância e matéria; operamos, no GPESC, um segundo deslocamento para problematizar a Semiótica, agora na direção dos Agenciamentos Maquínicos dos Corpos e Coletivos de Enunciação.
- 2º. desafio: o signo, nesta pragmática advinda do pós-estruturalismo, é pensado no cruzamento entre os agenciamentos maquínicos dos corpos e coletivos de enunciação. Ele, na semiose, é acontecimento. Essa dimensão acontecimental do signo é fundamental para nós. O acontecimento é aquilo que deriva da mistura de corpos (as enunciações aqui também aparecem como corpos). Sua estruturalidade – a do signo – corresponde precisamente aos modos como são agenciados corpos e linguagens em um dado regime político.
- 3º. desafio: se os signos são acontecimentos, na esteira de Foucault (1995) os concebemos como enunciados cuja regularidade tende a produzir normalizações. Não é, portanto, a estrutura que se busca quando se opera com esta proposta de Semiótica Crítica, mas as regularidades que normalizam regimes de signos.
- 4º. desafio: a questão da estrutura esteve na tradição semiótica ligada à esfera do possível. Para que se pense uma Semiótica Crítica, nos termos aqui propostos, faz-se necessário pensá-la como

virtualidade, criadora tanto de regras (língua) quanto de falas. Tal deslocamento evidencia o exato espaço em que se pode conceber a Semiótica antes como questão de política do que de linguística.

- 5º. desafio: a descrição dos regimes de signos não é a descrição de estruturas universais, mas a construção de diagramas capazes de evidenciar os percursos pelos quais diferentes agenciamentos se conectam. O produto desse diagrama é o que se pode definir como Máquina Abstrata. A Máquina Abstrata não é apriorística; ao contrário, ela só se torna enunciável depois de evidenciados os agenciamentos que a constituem.
- 6º. desafio: a política aqui é pensada no espaço microfísico dos agenciamentos, é pós-humana. Logo, ela não é necessariamente prática de um sujeito; mas, ao contrário, é o que produz sujeitos, objetos e relações. Bruno Latour (2010) permite entrever serem as redes e suas múltiplas conexões o lugar semiótico por excelência para que se pensem tais conexões. Logo, a política é uma micropolítica que, na semiose, instaura nossos regimes de visibilidade e de dizibilidade, evidenciando ao mesmo tempo os limites e as potencialidades daquilo que pode vir a ser instituído.
- 7º. desafio: a matéria semiótica dos agenciamentos micropolíticos de corpos e de enunciações é aquilo a que Michael Hardt e Antônio Negri (2014) denominam Multidão. A multidão é a um tempo incommensurável, zeroidade, potência, e também semiose, diferenciação, podendo atualizar-se nas mais diferentes figuras políticas, sendo a classe apenas uma entre tantas. Na multidão encontramos a configuração da política cujas máquinas abstratas queremos descrever.

Tais problemas sumariamente apresentados – os agenciamentos, o acontecimento, a virtualidade, os regimes de signos, a multidão, as micropolíticas do pós-humano e a máquina abstrata – constituem os dispositivos a partir dos quais temos pensado no GPESC os problemas semióticos do tempo presente.

Referências

- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BARTHES, R. The death of the author. In: BARTHES, R. *The rustle of language*. Berkeley: University of California Press, 1989. p. 49-55.
- BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (Org.). *Haroldo de campos: transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 211-213.
- BRYANT, L. R. *Onto-cartography: an ontology of machines and media*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2014.
- CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA T. M. (Org.). *Haroldo de Campos: transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013a. p. 1-19.
- CAMPOS, H. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA T. M. (Org.). *Haroldo de campos: transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013b. p. 77-104.
- CAMPOS, H. Tradução/transcrição/transculturação. In: M. TÁPIA; T.M. NÓBREGA (Org.). *Haroldo de campos: transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013c. p. 155-156.
- COELHO, E. P. Introdução. In: COELHO, E. P. *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*. Barcelo: Portugalia, 1968.
- DARWIN, C. *A origem das espécies*. São Paulo: Martin Claret, 2014.
- DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, G. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, G. *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1995. v. 1.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DE MAURO, T. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1972.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- FOUCAULT, M. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- GUATTARI, F. *Líneas de fuga: por outro mundo de posibles*. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- HARDT, M.; NEGRI, A. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- IBRI, I. A. Ser e aparecer na filosofia de Peirce: o estatuto da fenomenologia. *Cognitio, Revista de Filosofia*, n. 2, p. 67-75, 2001. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/article/view/13481>>. Acesso em: 1 jun. 2015.

- KITTLER, F. *Optical media*. Nova York: Polity Press, 2010.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- KRISTEVA, J. *Révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LATOUR, B. *Jamais fomos modernos: ensaios de uma antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.
- LÉVI-STRAUSS, J. *Antropologia estrutural*. São Paulo: Coxac Naify, 2008.
- LÓTMAN, Y. *La semiosfera*. Madrid: Cátedra, 1996.
- LÓTMAN, I. *La semiosfera III: semiótica de las artes y de la cultura*. Traducción Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra Universitat de València, 2000.
- LÓTMAN, Y. *Semiótica de la Cultura*. Madrid: Cátedra, 1979.
- MACHADO, I. *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. Cotia: Ateliê Editorial: FAPESP, 2003.
- MACHADO, I. *Viéses da comunicação: explorações de Marshall McLuhan*. São Paulo: Annablume, 2014.
- MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- NÓBREGA, T. M.; TÁPIA, M. (Org.). *Haroldo de campos: transcrição*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2013.
- PIAGET J. *A epistemologia genética*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- PLAZA, J. *Tradução interSemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEIRCE, C. S. *Écrits sur les signes*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.
- SILVA, A. R.; ARAUJO, A. C. S. Semiótica crítica: materialidades, acontecimento e micropolíticas. *Intexto*, Porto Alegre, n. 34, p. 132-145, ago./dez. 2015.
- WHITEHEAD, A. N. *Process and reality: an essay in cosmology*. Nova Iorque: The Free Press, 1978.

Da enunciação aos processos de midiatização: estudos do discurso midiático no interior do CEPAD

Giovandro Marcus Ferreira
Clarissa Viana Matos de Moura

Criado em 2001, o Centro de Estudo e Pesquisa em Análise do Discurso e Mídia (CEPAD) reúne pesquisadores e estudantes de graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que desenvolvem estudos no âmbito da publicidade e do jornalismo a partir do instrumental da Análise do Discurso. Ao longo dos 15 anos de atividades, investiu-se na formação em pesquisa de alunos da graduação e da pós-graduação e na aproximação e intercâmbio entre a universidade e setores de produção mediática.

A partir de 2008, com a criação do Centro de Comunicação, Democracia e Cidadania (CCDC), a articulação entre estudos do sentido e da comunicação e cidadania tornou-se transversal nos estudos desenvolvidos no grupo. As pesquisas desenvolvidas no CEPAD fundamentaram a metodologia de análise do CCDC no monitoramento de violação dos Direitos Humanos em programas de telejornalismo e de jornais impressos do estado da Bahia.

O CCDC surgiu a partir de uma articulação com entidades da sociedade civil que participaram da ação civil pública junto ao Ministério Público que levou à suspensão do programa Na Mira¹ e a posterior assinatura de Termo de Ajuste de Conduta. A partir deste processo, coube ao Centro produzir pesquisas que tiveram o objetivo de fornecer dados e evidências² ao Ministério Público sobre violações cometidas pelos programas televisivos analisados, bem como, fornecer insumos e participar do processo de mobilização junto às lideranças dos movimentos sociais.

As pesquisas partem, por um lado, da articulação entre Cidadania e da Comunicação a partir do viés da Análise do Discurso e, por outro, da problematização de aspectos da Análise do Discurso a partir da articulação entre Comunicação e Cidadania. Consideramos que, por meio do domínio da Análise do Discurso, é possível avançar na formulação de metodologias capazes de dar conta do objeto da comunicação midiática, tendo a cidadania como aspecto transversal.

O tensionamento do conceito de enunciação, ultrapassando a dimensão do material verbal, como veremos mais à frente, permite construir uma alternativa a outros conceitos como ode ideologia que, em sua abordagem totalizante enquanto um sistema compartilhado que guia a interpretação e interação com o mundo social por meio do inconsciente, (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2014) torna-se insuficiente para o estudo da relação dos produtos midiáticos e o seu público.

Assim, propomos um estudo da enunciação a partir de uma abordagem que ultrapassa as edificadas pelos linguistas. O conceito de dispositivo de enunciação aparece como uma alternativa (sobretudo, se articulado ao conceito de circulação), permitindo uma análise da cobertura jornalística, posicionando o coenunciador como ativo no processo de reconhecimento.

.....
1 O Na Mira esteve na programação da TV Aratu, afiliada ao SBT, durante sete anos. Foi cancelado em agosto de 2015 após reformulação da grade da emissora. O programa tinha como ênfase a cobertura policial.

2 Do processo de monitoramento resultaram duas publicações. Ver Ferreira (2011a, 2011b).

Os estudos de produtos midiáticos por meio da enunciação: dispositivo de enunciação e o elo do suporte com os leitores

Partindo do conceito de semiose social elaborado, entre outros, por Eliseo Verón (2004), os meios de comunicação estão inseridos em um fluxo discursivo ou, nas palavras do próprio autor, aparecem como um “fragmento de um tecido”. A metáfora do tecido parece apropriada, sobretudo, por colocar em evidência um aspecto central do funcionamento discursivo quando falamos do discurso produzido pelos suportes de imprensa: o discurso não está isolado, está inserido num ambiente concorrencial que, em certa medida, determina os modos de enunciação. Esta “determinação” é conceituada pelo semiólogo de condições de produção, que engloba desde o aspecto concorrencial, até as transformações culturais, históricas e sociais pelas quais passam a sociedade e influenciam diretamente as expectativas dos leitores.

Neste ponto, o conceito de dispositivo de enunciação torna-se essencial: por meio do discurso, é construído um elo entre o suporte e o seu público. Este dispositivo comporta uma imagem do enunciador, uma imagem do coenunciador e uma relação entre as duas instâncias. Ou seja, por meio dos modos de dizer, os suportes de imprensa constroem uma relação com seus leitores, que está submetida às condições de produção citadas anteriormente.

Existe, portanto, um espaço de estratégias e outro de limitações (CHARAUDEAU, 2010): a construção do discurso jornalístico passa por um esforço de diferenciar-se dos demais suportes inseridos no tecido discursivo que é formado pelo ambiente concorrencial dos meios. Por outro lado, existe também um espaço de limitações: a relação (ou contrato) entre as duas instâncias está submetida a determinadas regras – no que se refere ao conteúdo produzido pelo campo jornalístico, no caso, e espera-se a veiculação de informações verídicas, devidamente apuradas. Existem, também, expectativas que se referem aos modos de enunciação (ou seja, o tipo de relação implícita nos “modos de dizer”).

Para recompor esta relação estabelecida entre enunciador e coenunciador – que nos suportes de imprensa é conceituado como contrato de leitura ou contrato de comunicação – é necessário analisar as diferentes matérias significantes que os compõem: títulos, fotografias, legendas, diagramação e

artigos. O conceito de dispositivo de enunciação engloba matérias verbais e não verbais que são analisadas de forma articulada – do mesmo modo que o discurso jornalístico integra um fluxo discursivo, funcionando como um fragmento que é arrancado, no qual as matérias significantes não podem ser tomadas como elementos isolados, mas significam como parte de um todo.

A enunciação e os funcionamentos do discurso

As transformações pelas quais a noção de discurso tem passado ao longo dos anos vêm acompanhadas pela própria mudança da noção de enunciação. Os objetos analíticos são compostos por múltiplas matérias significantes, a exemplo dos suportes de imprensa, compostos por matérias verbais e não verbais. Nesse sentido, a noção adotada pelos linguistas, nos anos 1960 e 1970, fortemente pensada para o material verbal e ancorada no conteúdo, perde espaço para outras abordagens que buscam dar conta da complexificação dessas matérias significantes.

Objetos complexos como a página de um jornal demandam da análise do discurso procedimentos metodológicos que consigam apreender o funcionamento de um objeto heterogêneo, composto por texto, imagem, diagramação, entre outras matérias significantes. Ao mesmo tempo, busca-se chegar a um efeito unitário.

A análise linguística mostra-se insuficiente para o estudo de produtos e linguagens midiáticas, embora o texto verbal seja elemento integrante deste “todo complexo”, tornando-se necessária a busca por enfoques que ultrapassem a descrição e seja voltada para os funcionamentos discursivos. Verón & Fisher (1986) apontam como fecunda para o estudo dos discursos sociais a teoria da enunciação elaborada por Antoine Culioi, por se fixar no cognitivo dos procedimentos linguísticos, formalizados de maneira não sequencial, bem como por pressupor um movimento analítico “abstratizante”, que dão conta do funcionamento dos discursos languageiros.

Para identificar a dinâmica do discurso a partir de uma estratégia analítica “abstratizante”, a abordagem de Culioi (1990, 2002, 2005) está centrada na problematização sobre a atividade modalizante de um sujeito enunciador. São, então, observados dois momentos: (1) a conjugação das modalidades

enunciativas e (2) a construção das representações – “substitutos desgarrados da realidade”. (MILNER, 1992)

As modalidades enunciativas dão conta do conteúdo do enunciado, indicando diferentes inferências sobre o enunciado e colocando em evidência a intervenção da relação intersubjetiva, uma vez que o sujeito não é “real”, mas teórico. Trata-se de um modelo metalinguístico que possibilita um inventário dos funcionamentos cognitivos. O autor propôs quatro tipos de modalidades na relação intersubjetiva (VERÓN; FISHER, 1986):

- Modalidade 1: são as enunciações assertivas tradicionais. Construída sob a forma de predicação, trata-se de uma formulação linguística que se valida como referência pela afirmação ou negação;
- Modalidade 2: fórmulas linguísticas nas quais o julgamento sobre o enunciado está baseado sobre o necessário ou o possível do eventual ou do provável em certos casos;
- Modalidade 3: centrada sobre o ego enquanto sujeito enunciativo, se encontram numa dimensão do afetivo ou apreciativo. Por intermédio dos apreciativos, podem ser formulados julgamentos auto-centrados, refugiando-se numa espécie de “eu penso que”, levando à validação ao reenvio à imagem especular do “eu”. Em certos casos a modalidade-3 pode estar colocada no patamar do “é evidente que...”;
- Modalidade 4: edificada por meio da injunção, ela é uma fórmula linguística que explora a relação intersujeitos no discurso, ou seja, a presença do enunciador e do coenunciador – a modalidade-4 propõe uma relação modal que coloca em jogo o ego e o *alter*, o enunciador e o coenunciador. Pela sua complexidade, esta fórmula linguística exige uma abordagem metalinguística e é, sobretudo, essa modalidade que vemos ser empregada nos meios de comunicação.

A abordagem elaborada por Antoine Culioli (1990) apresenta duas principais vantagens: de um lado, ela é fundamentada a partir de uma problemática que evidencia as relações intersubjetivas e, de outro, ela parte de instrumentos mais abstratos, propondo a análise das operações cognitivo-

-linguageiras. (VERÓN; FISHER, 1986) Esta *démarche* permite que sejam analisados produtos e linguagens midiáticos que têm o seu discurso edificado a partir de matérias significantes, complexas, que muitas vezes, extrapolam as tramas de seus conteúdos.

As injunções de Culioli e o discurso midiático apresentam convergências: ambos são caracterizados por uma produção que é endereçada a alguém, ou seja, um sujeito em situação de recepção ou reconhecimento. Este sujeito não é anônimo – quando o coenunciador é construído, este sujeito discursivo assume operações complexas, que pressupõem intenções, necessidades, interesses e uma identidade precisa. (VERÓN; FISHER, 1986)

Portanto, é necessária a busca de um conceito mais abstrato de enunciação, menos centrado no conteúdo. Essa necessidade se coloca, por um lado, pela importância e centralidade de tal conceito no domínio discursivo e, de outro, pela complexidade das matérias significantes dos discursos midiáticos, que levaria a uma mutilação dos *corpora* analisados pela originária concepção enunciativa marcadamente linguística, ancorada fortemente no conteúdo.

A enunciação na sociedade midiaticizada

A busca por uma metodologia que dê conta dos fenômenos midiáticos pelo CEPAD está fortemente marcada, no último período, pela problemática da midiaticização. Considera-se que o processo de midiaticização, que veio acompanhado do desenvolvimento tecnológico, apresenta implicações não apenas no campo da comunicação, mas em toda a sociedade – saímos da sociedade dos meios (midiática) para uma sociedade midiaticizada ou em vias de midiaticização.

O desenvolvimento técnico implica, segundo essa perspectiva, alterações não só para as estruturas de comunicação midiática, mas para a sociedade como um todo, por pressupor novas práticas sociais. Essas novas condições de enunciação da realidade são marcadas pela diminuição das fronteiras entre produção e recepção, trazendo novos modelos de interação e imbricações entre estes dois polos ou instâncias. (FAUSTO NETO, 2008)

O aprofundamento do processo de midiática trouxe uma complexificação para os processos de produção discursiva, tendo como uma das características da nova ambiência que surge com a criação da *internet* (sobretudo, a partir da Web 2.0). A aproximação entre enunciador e coenunciador muda, por exemplo, na sociedade dos meios a seleção dos fatos que seriam transformados em notícias. Antes tal atividade era um privilégio apenas do campo jornalístico, a partir dos critérios internos ao campo, nesta nova ambiência outros atores passaram a integrar os fluxos de construção dos acontecimentos.

Analisando a história da midiática, Eliseo Verón (2013) identifica uma transformação da relação entre os atores individuais e os fenômenos midiáticos. Embora as três dimensões da semiótica já estivessem presentes no processo da midiática (primeiridade = imprensa, secundidade = rádio e terceridade = televisão), a emergência da *internet*, tem “permitido introduzir os resultados discursivos das operações cognitivas dessas dimensões no ciberespaço, através da digitalização dos produtos midiáticos”. Uma das consequências imediatas dessas transformações é a alteração das condições de circulação dos produtos midiáticos, já que a rede alterou as condições de acesso dos indivíduos aos discursos midiáticos.

A produção e o reconhecimento do discurso são edificados num diálogo intertextual (na *internet*, numa perspectiva hipertextual), no qual a construção de um texto é “costurada” pelos ecos de outros textos. A perspectiva diacrônica do consumo de tais textos adquire relevância na produção e no reconhecimento de um processo comunicativo. Diante da complexidade, ou então, do mistério da recepção, no dizer de Daniel Dayan (1992), a noção de recepção vem carregada de desníveis e de “efeitos possíveis”. As implicações socioculturais tiram o receptor da condição de “depósito” da transmissão de mensagem e migram, por conseguinte, o estudo do signo, da análise do(s) discurso(s) para um conhecimento melhor da recepção, realizando articulações possíveis, nesta etapa de construção de uma semiótica atenta à recepção, aproximando e identificando (assemelhando) as duas instâncias e, concomitantemente, as abordagens sociológicas e semiológicas. Mauro Wolf (1995, p. 217) estabelece tal desafio nos seguintes termos: “conectar discursos, in-

terações e contextos sociais, tal é o objetivo explícito de uma corrente para o qual o discurso não é somente um objeto semiótico, mas deve ser constantemente ligado a outros contextos caso se queira compreender sua dinâmica.”

Nesta démarche, a instância dita de recepção/reconhecimento veio adquirindo importância e ela é alterada substancialmente com o aparecimento da *internet* e pela revolução do acesso produzida pela Rede que toca profundamente o domínio político: acesso ao conhecimento e à cultura, a relação com o outro e o vínculo do autor com as instituições:

Essas são as três grandes dimensões da Internet, e o Interpretante é, nos três casos, necessariamente político. Na medida em que o dispositivo da Rede permite aos usuários produzir conteúdos, e levando em conta ainda, que pela primeira vez os usuários têm o controle de um *switch* entre o privado e o público, podemos fazer uma idéia da complexidade da profundidade das trocas em curso. Os processos de circulação são o novo grande campo de batalha e esta guerra acaba de começar. (VERÓN, 2013, p. 282, grifo do autor)

Produção e reconhecimento são dois polos conceituais produtores de sentido. O desnível entre eles é provocado pela circulação, que adquire diferentes formas segundo o tipo de produção significativa almejada. A circulação é o conceito oriundo de um modelo que posiciona o discurso entre seu engendramento e seus efeitos. Nestes termos, o que tradicionalmente se estuda como marcas linguísticas, nesta outra abordagem, passa a serem traços, ou melhor, noções de operações de engendramento e/ou de reconhecimento, que definem o sistema de referência das leituras possíveis. O conceito de circulação oferece ao modelo analítico uma dinamicidade acerca da variação do investimento de sentido nas matérias significantes ao longo do tempo, em outras palavras, pode-se caracterizar como a variação do *ethos*, fazendo do sentido uma materialização no tempo e espaço.

A materialização da noção de circulação é fruto da diferença entre a produção e os efeitos dos discursos. Enfim, as pistas sobre a superfície dos discursos são interpretadas a partir de dois polos analíticos, enquanto tra-

ços das operações de engendramento da produção e do reconhecimento que definem o sistema de interpretações de leitura. As condições da circulação são variáveis, pois sofrem a influência do suporte material-tecnológico do discurso, da dimensão espaço-temporal, que possibilita a análise ser feita de maneira diacrônica, além, obviamente, da sincrônica.

O conceito de circulação ampliada, proposto por José Luiz Braga (2012), dialoga com a noção de interdiscursividade ao considerar que os materiais simbólicos – fala, imagem, texto, vídeo, produto midiático – entram em contato com outros discursos no processo de circulação, e estes contatos fariam emergir novas falas. Estes contatos – comentários, críticas, reinterpretações, contraposições – fariam surgir outros materiais simbólicos que continuariam em circulação, num processo comunicacional que pode ser visto como um “fluxo comunicacional adiante”.

Neste sentido, Fausto Neto (2012), a partir de fragmentos de discursos jornalísticos, faz uma análise das mudanças neste campo trazidas pelo processo de midiatização, e identificou novas operações de produção de noticiabilidade, nas quais o jornalista “mediador” sai de cena e sua *performance* passa a atuar enquanto dispositivo de operação de sentidos. O autor acredita que a análise dos discursos enquanto disciplina enfrenta desafios epistemológicos diante da complexificação da matéria significante, resultado do processo de midiatização das atividades enunciativas. A partir das reflexões de Mouillaud (2012) sobre a *internet*, segundo o qual as novas tecnologias de comunicação poderiam abalar as “permutas” do processo comunicativo na rede – a exemplo da frequência, identidade dos parceiros e naturezas das mensagens –, Fausto Neto (2012) propõe uma análise do deslocamento do papel do jornalista “da mediação para a *performance* do ator”. Segundo esta perspectiva, a midiatização faria surgir novas complexidades, com repercussões não apenas para a comunicação midiática, mas para a sociedade em geral. Este processo implica em alterações em todas as práticas sociais, ainda que do modo distinto. Surgem novas possibilidades de contato entre os indivíduos surgidos a partir desta nova ambiência, que traria para as instituições e atores novas lógicas e protocolos.

Este processo de complexificação também pode ser identificado no dispositivo jornalístico: “o jornalista se desinstala da mediação, ensaiando uma outra atividade no sistema tecno-simbólico jornalístico, a de operador do acontecimento”. Há ainda dois importantes fatos no cenário da ecologia dos meios de comunicação midiática, que podem ser tratados como novas condições para o jornalismo: (1) o surgimento de um novo ambiente técnico-discursivo, que traz mudanças na atividade de mediação entre os demais campos sociais, desempenhada pelo jornalismo, e (2) de “zonas de contatos” entre os campos da produção e do reconhecimento, que implicaria em “novas condições de circulação dos discursos sociais”. Uma das marcas destas dinâmicas da midiatização no jornalismo seria a presença de múltiplos acoplamentos realizados por meio de operações discursivas que integram o jornal em uma rede de dispositivos que reúnem diferentes atores tanto do âmbito midiático quanto dos “internautas” (jornal >site>blog>Twitter>Facebook e outros dispositivos). (FAUSTO NETO, 2012)

Além desta perspectiva do estudo da midiatização, fortemente marcada pelos aspectos institucionais, os membros do CEPAD têm se voltado, igualmente, para outros olhares sobre o processo de midiatização, sobretudo, conduzidos pela problemática que há uma teoria da midiatização que busca ser uma teoria social que coloca os meios de comunicação como elemento fundamental para se pensar a cultura e a sociedade, e não uma variável dependente, como considera algumas teorias da comunicação, como é o caso do funcionalismo. A partir desta grande expectativa, surgem alguns impasses, sobretudo quando se busca entender (e construir) o conceito circulação na produção de sentido mediatizado.

Neste impasse, continua o desafio de se construir uma teoria da midiatização, num viés menos ambicioso, despotencializando a teoria, colocando como meta teórico-metodológica a construção de uma teoria da midiatização de “meio-termo”, combinando pesquisas de base empírica e reflexões teóricas. (HJARVARD, 2014) No entanto, o desafio de se construir uma teoria da midiatização já perdura mais de 30 anos, quando se buscava entender as mudanças socioculturais através do viés dos processos comunicacionais. Tal afirmação não invalida outros estudos do passado mais distante que caracte-

rizaram diferentes mudanças na história da humanidade com diversas outras denominações e conceitos.

Enfim, nos estudos recentes no interior do CEPAD, busca-se conhecer diferentes investidas na construção conceitual de midiaticização, dando destaque a duas grandes linhas de estudo na perspectiva de colocar os meios de comunicação no centro das transformações da cultura e da sociedade. Uma caracterizada por uma visão civilizatória, mais ambiciosa, em especial, numa profundidade histórica – semiantropológica – do conceito de midiaticização, que não se restringe ao período da sociedade dita pós-moderna. (VERÓN, 2013) Outra, conhecida como institucional, que se atém ao período recente, com sua temporalidade mais limitada, utilizado para caracterizar a condição ou fase do desenvolvimento global, em que os meios de comunicação, tornando-se mais autônomos, passam a exercer uma influência particular de dominância sobre as outras instituições. (HJARVARD, 2014)

Referências

BRAGA, J. L. Questões metodológicas na leitura de um jornal. In: MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio G. (Org.). *O Jornal: da forma ao sentido*. 3 ed. Brasília, DF: Ed. UnB, 2012, p. 289-306.

CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. Tradução de Angela S. M. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2010.

CHARAUDEAU, P., MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

CULIOLI, A. *Pour une linguistique de l'énonciation: opérations et représentations*. Paris: Ophrys, 1990. Tome 1.

CULIOLI, A. *Pour une linguistique de l'énonciation: domainenotionnel*. Paris: Ophrys, 1999. Tome 3.

CULIOLI, A. *La théorie de Antoine Culioli: ouvertures et incidentes*. Paris: Ophrys, 1992.

CULIOLI, A. *Variations sur la linguistique* (entretiens avec Frédéric Fau), Bonchamp-lès-Laval: Librairie Klincksieck, 2002

DAYAN, D. Les mystères de la réception, *Le débat*, Paris, n. 71, p. 146-162, 1992.

FAUSTO NETO, A. Transformações nos discursos jornalísticos: a atorização do acontecimento. In: MOUILLAUD, M.; PORTO, S. G. (Org.). *O jornal: da forma ao sentido*. 3.ed., Brasília, DF: Ed. UnB, 2012, p. 259-288.

- FAUSTO NETO, A.. Fragmentos de uma “analítica” da midiatização. *Matrizes*, v. 1, p. 89-105, 2008.
- FERREIRA, G. M. et al.(Org.). *A construção da violência na televisão da Bahia: um estudo dos programas Se Liga Bocão e Na Mira*. Salvador: UFBA, 2011a.
- FERREIRA, G. M. et al.(Org.). *A construção da violência na TV e em jornais impressos da Bahia*. Salvador: UFBA, 2011b.
- HJARVARD, S. *A midiatização da cultura e da sociedade*. São Leopoldo: Unisinos, 2014.
- HJARVARD, S. *The mediatization of culture and society*. London: Routledge, 2013
- HEPP, A., HJARVARD, S.; LUNDBY, K. Mediatization: theorizing the interplay between media, culture and society, *Media., Culture & Society*, London, v. 37, n. 2, 2015.
- LUNDBY, K. *Mediatization :concept, changes, consequences*. New York: Peter Lang, 2009.
- MEDIATIZATION OF COMMUNICATION. Berlin Mouton, 2014. (Handbooks of Communication Science, v. 1).
- MILNER, J.-C. De quelques aspects de La théorie de Antoine Culioli projectés dans um espace non énonciatif. In: LA THÉORIE d’Antoine Culioli: ouvertures et incidentes. Paris: Ophrys, 1992. p. 19-38.
- MOUILLAUD, M. Primeira Parte. In: MOUILLAUD, M.; PORTO, S. G. (Org.). *O Jornal: da forma ao sentido*. 3. ed. Brasília, DF: Ed. UnB, 2012. p. 41-206.
- PALACIOS, M. Jornalismo online, informação e memória: apontamentos para debate. Apresentado no Workshop de Jornalismo Online, Covilhã, 2002.
- SCHILLEMANS, T. *Mediatization of public services: vhow organizations adapt to news media*. New York: Peter Lang, 2012.
- SILVA, L. M. da. Imprensa, discurso e interatividade. In: MOUILLAUD, M.; PORTO, S. G. (Org.). *O Jornal: da forma ao sentido*. 3.ed. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2012. p. 341-358
- SODRÉ, M. Comunicação e voz cidadã. In: MOUILLAUD, M.; PORTO, S. G. (Org.). *O Jornal: da forma ao sentido*. 3. ed. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2012. p. 359-368.
- VERÓN, E. *Fragmentos de um tecido*. São Leopoldo: Unisinos, 2004.
- VERÓN, E. *La semiosis social, 2: ideas, momentos, interpretantes*. 1 ed. Buenos Aires: Paidós, 2013.
- VERÓN, E.; FISHER, S. *Théorie de l'énonciation et discours sociaux. Etudes de Lettres*, Lausanne, p.71-92, oct./déc. 1986.
- WOLF, M. *Gli effetti sociali dei media*. 5^e édition, Milano: Bompiani, 1995.

Abordagens teórico-metodológicas do Centro Internacional de Estudos Peirceanos (CIEP) da PUC-SP

Priscila Monteiro Borges
Juliana de Oliveira Rocha Franco
Isabel Victoria Galleguillos Jungk
Adelino de Castro Oliveira Simões Gala
Ronaldo Auad Moreira
Maria Lucia Santaella Braga

Introdução

O Centro Internacional de Estudos Peirceanos (CIEP) foi fundado por Lucia Santaella e iniciou suas atividades em 1996 sendo vinculado ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC/SP. Até 2003 foi chamado de CEPE e de 2003 a 2006, chamado CENEP, tornando-se um Centro Internacional em 2006.

O CIEP tem três linhas de pesquisa: Semiótica Teórica, Semiótica Interdisciplinar e Semióticas Específicas. Nessas linhas estão em atividade dez diversos Grupos de Estudo. Cada grupo promove eventos ao longo do ano,

como palestras, seminários e fóruns de discussão abertos aos interessados em geral.

Nesse artigo abordaremos quatro temas trabalhados em alguns desses grupos. Iniciaremos com questões relacionadas à teoria e ao método semiótico de abordagem peirceana. Em seguida apresentaremos algumas reflexões filosóficas que apontam para relações entre o idealismo objetivo de Peirce e os materialismos que surgiram com o movimento filosófico recente denominado realismo especulativo. Nossa terceira abordagem é interdisciplinar e aponta as conexões teórico-metodológicas na Semiótica Psicanalítica. Por fim, apresentaremos reflexões sobre a semiótica e a arte.

Semiótica: teoria e método

A Semiótica peirceana faz parte uma rica arquitetura filosófica. Dessa forma, é necessária uma visão minimamente informada do todo da obra de Peirce (SANTAELLA, 2004, p. 15), sem a qual a aplicação semiótica tende a se transformar num taxonomia pouco proveitosa. As pesquisas do CIEP que envolvem uma discussão puramente teórica da semiótica de Peirce visam a compreensão da semiótica como parte do edifício filosófico de Peirce. Para além de um sistema classificatório de signos, interessa às nossas pesquisas a ideia da tríade fundamentada na continuidade como constitutiva da noção de signo.

Apesar das classes de signos serem a parte mais conhecida da semiótica, não podemos reduzi-la aos modos de classificação dos signos. A semiótica de Peirce é composta por três ramos, o primeiro deles, a Gramática Especulativa corresponde ao sistema de classificação dos signos. O segundo ramo, denominado Lógica Crítica, é fundamental para garantir a precisão do processo semiótico, pois ele dá “as condições que determinam a segurança do pensamento. (PEIRCE, c.1902, CP 2.1)¹ O terceiro ramo da semiótica dedica-se ao “estudo das condições necessárias para a transmissão de sentido por signos de mente para mente”. (PEIRCE, c.1897, CP 1.444) Essas condições de

.....
1 CP se refere ao *The collected papers of Charles S. Peirce*, conforme notação adotada internacionalmente para citação dos textos de C. S. Peirce. O primeiro número se refere ao volume, o segundo ao número do parágrafo. A data se refere ao texto de Peirce e não à edição dos *Collected Papers*.

pensamento e transmissão de significado são processos que envolvem necessariamente os interpretantes. Eles certamente dependem das relações entre signo e objeto, uma vez que os diferentes tipos de objetos e signos determinam diferentes tipos de interpretantes.

Observamos que a tríade signo, objeto e interpretante não pode ser negligenciada quando trabalhamos com a semiótica peirceana. É importante ressaltar que a configuração triádica da semiótica peirceana fornece um substrato lógico que permite a superação de uma lógica binária, marcada por pares opositivos, de uma maneira geral.

Considerar apenas a relação entre signo e objeto, descrevendo a semiótica como uma categorização entre ícones, índices e símbolos, leva a um reducionismo que não contribui para o avanço da pesquisa teórica em semiótica. Como bem ressaltou Nathan Houser (1992), as tricotomias do sistema de dez classes de signos estão muito mais relacionadas à Gramática Especulativa do que aos outros ramos da semiótica. Por conta disso, muitas vezes a Gramática Especulativa “é apresentada como sendo toda a semiótica de Peirce”. (HOUSER, 1992, p. XXXVIII)

A relação entre os três ramos da semiótica torna-se mais evidente quando observa-se os sistemas ampliados de classes de signos, pois esses sistemas foram propostos em consonância com a teoria dos interpretantes de Peirce. Enquanto o sistema de dez classes quase não aborda os interpretantes, o sistema de 28 e 66 classes apresentam três tipos de interpretantes. A diferença entre eles é que enquanto as tricotomias do sistema de 28 classes consideram apenas os tipos de interpretantes em si, as tricotomias do sistema de 66 classes consideram as possíveis relações entre os interpretantes.

Ao considerar as relações entre os interpretantes, o sistema de 66 classes torna mais evidente a relação entre as classes de signos, principalmente as relações entre as classes de signos simbólicos que são os tipos de signos que possibilitam o aparecimento de todo tipo de interpretantes e suas relações.

Assim, além de perceber a relação dos três ramos da semiótica a partir dos sistemas de classes ampliados, faz-se necessário aprofundar nos sistemas de classes de signos a fim de compreendê-los como um sistema em que as classes de signos não estão isoladas, mas em relação. Nesse sentido,

os modelos que apresentam tricotomias que consideram relações são ainda mais eficazes do que os sistemas que consideram apenas o modo de ser das partes componentes do signo.

Nesse sentido, todas as classes estariam envolvidas em um processo que nos leva a entender a semiótica como um método de pesquisa em que as classes mostram etapas de um processo de descoberta dos signos e dos seus possíveis significados, sendo as primeiras classes do sistema fundamentais para todo o processo, pois elas possibilitam a passagem para as classes seguintes. Os métodos de análise podem ser fundamentados nos diferentes sistemas de classes de signos propostos por Peirce. Teríamos, portanto, o mais simples sistema composto por três classes, outro por 10, 28 e 66 classes de signos. Sendo compreendido como um método que mostra as etapas de um processo, teríamos sempre análises semióticas que passariam por todas as classes do sistema para compreender o possível funcionamento de um signo. Esse tipo de abordagem das classes de signos pode ser visto em Borges (2014).

Segundo Santaella (2004), a semiótica peirceana, por seu alto grau de abstração, possui uma grande abertura interdisciplinar, o que possibilita uma frutífera articulação desta com teorias relativas a outros campos do saber, dessa forma apresentaremos a seguir algumas dessas possibilidades de articulação.

Idealismo objetivo, realismo especulativo e o sujeito

É possível estabelecer relações do idealismo objetivo de Peirce com os novos materialismos emergentes no movimento denominado realismo especulativo.

Dentre diversos autores do realismo especulativo como Graham Harman, Quentin Meillassoux, Levy Bryant, Ray Brassier e Iain Hamilton Grant, o recorte desta etapa do artigo se voltará para um flash do pensamento dos autores Meillassoux, Harman e Bryant.

A discussão central gravita na rápida apresentação do que constitui essa diversidade de abordagens, sugere uma atitude filosófica comum pre-

sente nas mesmas e aponta como isso reflete em uma relação coerente com o pensamento de Peirce. Esse reflexo será explorado de modo um pouco mais abrangente do que a apresentação dos demais autores.

O realismo especulativo visa em seu cerne um retorno a Kant como caminho para o resgate de uma filosofia realista. De modo sintético, tal retorno se justifica pelo fato de Kant propor um caminho que difere daquele de Descartes, onde *res cogitans* é ativo e *res extensa* passiva, com existências independentes. Para Kant (2006) toda a espacialidade é constituída por entidades ativas e em relação, numa atitude fortemente influenciada pela física de Newton (HEIDEGGER, 1992), levando a compreensão da intuição, da razão de dos demais objetos, todos como elementos que habitam o mesmo plano. Justamente pelo fato de todos habitarem o mesmo plano e se relacionarem através de seus movimentos, estes passam a ser compreendidos como ativos e impossibilitados de acessar um possível em si do outro.

Meillasoux (2006, p. 5) propõe uma atitude filosófica que contrapõe aquilo que denomina correlacionismo. O correlacionismo resume uma posição filosófica que coloca o sujeito como centro do mundo e os objetos como entes passivos para a ação desses sujeitos sobre os mesmos. Meillassoux (2006) sugere uma realidade desordenada, a partir das influências dos trabalhos de Alain Badiou sobre a teoria dos conjuntos de Cantor, onde a ordem é apenas contingente dentro do hipercaos. O problema do infinito e da ordenação é longamente discutido pelo autor. Como determinar aquilo que é um sujeito como um absoluto? Se a matemática constitui o tecido do real e se não existe uma ordenação definitiva comprovada pela matemática, então a ordenação e, por consequência, o sujeito, são algo apenas contingente. Absolutos contingentes.

Harman (2011a, 2011b) propõe uma filosofia orientada ao objeto onde a realidade é constituída por objetos reais, qualidades reais, objetos sensíveis e qualidades sensíveis. Harman funda a constituinte dos objetos reais e das qualidades reais a partir da releitura e análise do ser-ferramental de Heidegger (1992). E os objetos sensíveis e qualidades sensíveis a partir de uma releitura e análise da fenomenologia de Husserl. Harman (2002) aponta para uma realidade toda composta de objetos em constante tensão diádica. Como

ficam então as cogitações e os objetos? Cogitações não são epifenômenos, mas sim infrafenômenos dessas relações entre os objetos constituintes do real. (HARMAN, 2002, p. 226)

Bryant (2011, 2014) propõe uma ontologia orientada ao objeto onde toda a realidade é composta por objetos discretos, emergentes e com caráter de operação maquínica. Cada objeto tem uma propriedade virtual topológica infinita, que adquire um estado de ordenação apenas quando entra em relação de acoplamento com outro objeto. Dessa relação de alteridade emergem as manifestações locais como produtos contingentes de uma realidade local. O sujeito para o autor é uma contingência local produto de um sequencialismo radical decorrentes das relações maquínicas estabelecidas pelos objetos.

De modo geral as discussões são diversas, muito divergentes, mas há um centro em torno do qual todas gravitam. Este está nas discussões da alteridade, sem um contínuo que se estabeleça como uma lei universal, mas apenas de modo contingente. Para Peirce, o sujeito também habita na alteridade, não de um modo cartesiano, mas sim em acordo com sua própria matemática.

Os trabalhos de Peirce sobre a relação do signo com objeto nos permite estabelecer pontos de convergência para se pensar uma filosofia ou ontologia orientada ao objeto tendo como ponto de partida a lógica e matemática desenvolvida pelo autor. Essa lógica e matemática peirceana, constituintes do signo, podem ser compreendidas através dos estudos de Peirce sobre os modos de representar da geometria tópica, projetiva e métrica. (PAPE, 1999)

A geometria tópica é o caminho pelo qual o signo se relaciona com o objeto estabelecendo o campo das possibilidades de representação do mesmo. Está centrada no desenvolvimento inicial das relações abduativas, das possibilidades de moldagem do objeto pelo signo.

A geometria projetiva, como um caso particular da tópica, se apresenta como um sistema gráfico de diagramas lógicos centrados no desenvolvimento das relações dedutivas entre signo e objeto. Seleciona os moldes sígnicos que aparentemente correspondem com o objeto a ser representado, respeitando as possibilidades de moldagem do próprio signo, para posterior verificação.

A geometria métrica, também como caso particular das anteriores, é a ciência dos corpos rígidos, quantificada e experimentável. Gravita na ordem das relações indutivas, que confere uma condição do signo testar seu molde e observar se de fato esses moldes representam o mesmo de modo correspondente.

No sentido amplo do idealismo objetivo de Peirce o signo visa mediar o objeto para um interpretante, enquanto numa semiótica degenerada, sem interpretantes, a semiótica se constitui apenas como uma alteridade radical entre o signo e seu objeto, num diálogo infinito de moldagem tópica, projetiva e métrica. Em relação a ideia de sujeito a geometria tópica, projetiva e métrica acabam por discorrer em uma miríade de relações sobre as formas contingentes que o sujeito pode adquirir, desde seus aspectos mais moldáveis até os seus mais rígidos. Nesse caso se aceita a ideia de uma realidade degenerada, não contínua. Ponto onde a teoria de Peirce e a dos demais autores aqui citados acaba por divergir amplamente.

Conexões teórico-metodológicas na Semiótica Psicanalítica: Peirce, Freud e Lacan

Campo de estudo interdisciplinar, a semiótica psicanalítica foi estabelecida no Brasil em 1987 como uma linha de pesquisa no programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) por Lucia Santaella e Samira Chalhub, fundadora do Centro de Estudos em Semiótica e Psicanálise da PUC/SP. Em 2002, criou-se o curso de especialização em Semiótica Psicanalítica – Clínica da Cultura, sob coordenação de Oscar Cesarotto. Esse saber interdisciplinar também já havia despertado interesse em outros países. Na França, Michel Balat defendeu uma tese seminal sob o título *La triade en psychanalyse: Peirce, Freud et Lacan* (1986), na Universidade de Perpignan. Nos Estados Unidos, duas publicações dignas de nota são: *Beyond the Psychoanalytic Dyad: Developmental Semiotics in Freud, Peirce and Lacan* (1996), de John Muller, e a coletânea organizada por ele e Joseph Brent, *Peirce, Semiotics and Psychoanalysis* (2000). Outras iniciativas estrangeiras poderiam ser citadas e, no Brasil, a lista

de trabalhos pioneiros fruto de pesquisas desenvolvidas por alunos da PUC/SP é extensa. Em 2013, a publicação de *Semiótica Psicanalítica – Clínica da Cultura*, coletânea de artigos organizada por Lucia Santaella e Fani Hisgail, comemorou o décimo aniversário do curso. O livro ficou entre os dez finalistas para o Prêmio Jabuti em 2014, na categoria Psicologia e Psicanálise.

A semiótica psicanalítica evidencia-se assim como uma rica fonte interdisciplinar, explorável sob diversos ângulos. Como clínica da cultura, volta-se para a leitura das criações humanas, dos signos resultantes do estar no mundo do homem atual e da própria incidência dessas criações sobre a subjetividade humana, atuando como psicanálise em extensão, detectando e interpretando sintomas da cultura. No campo teórico, o intercâmbio entre semiótica e psicanálise é também um terreno fecundo para hipóteses acerca da natureza do inconsciente e conseqüentemente da linguagem humana. Sob essa perspectiva, tanto as peculiaridades da subjetividade e desejo humanos – em sentido lato – podem ser compreendidas de um ponto de vista sógnico, inseridas em cadeias significantes nas quais se manifestam de acordo com as leis que as regem, como também essas próprias leis podem ser melhor compreendidas em sua natureza semiótica. Essas abordagens requerem a articulação de signos concretos e conceitos teóricos com referência a um quadro teórico-metodológico mais geral, capaz de dar conta dos mais variados tipos de fenômenos. Nessa interface se dá a riqueza dos desdobramentos teóricos, frutos do cruzamento da semiótica de extração peirceana e a psicanálise de orientação freud-lacaniana.

Parte de um quadro filosófico mais amplo, a semiótica de Peirce se constitui em uma lógica e em um método de análise baseados em sua fenomenologia e em suas três categorias universais e onipresentes, primeiridade, secundidade e terceiridade, que são os substratos formais mais gerais segundo os quais qualquer fenômeno, entendido como tudo aquilo que se apresenta à mente, pode ser compreendido em termos de relações monádicas, diádicas e triádicas. (PEIRCE, CP 1.328) O signo se apresenta como a forma mais simples e, portanto, seminal de terceiridade, uma tríade indissolúvel (PEIRCE, CP 2.228-242) constituída pelo *representamen*, aquilo que funciona como signo, pelo objeto ao qual o signo se refere e que o determina, e pelo in-

terpretante, o resultado da ação do signo e que não se confunde com a noção menos ampla de interpretação, esta última apenas um dos aspectos da semiótica. Assim, a semiótica peirceana é uma teoria capaz de elucidar qualquer tipo de semiótica.

Há várias correspondências entre as elaborações de Peirce e de Freud. A mais fundamental refere-se à relação entre as três categorias fenomenológicas e a tríade da dinâmica psíquica definida como *id*, *ego* e *superego*. (SANTAELLA, 1999) De suma importância é também o fato de que os dois autores desconstruem o modelo artesiano de subjetividade. Freud através da sua noção de inconsciente como um sistema de leis cuja sintaxe e funcionamento independem da vontade consciente do indivíduo (GARCIA-ROZA, 2005, p. 170), e Peirce, em sua filosofia e semiótica, que evidenciam que toda atividade mental se dá em signos (PEIRCE, CP 6.338) dotados de autonomia na geração de efeitos interpretativos, independentemente de qualquer noção de intérprete, o que permite compreender a função simbólica postulada por Freud como uma função mais ampla, isto é, como uma função ou “capacidade representativa” através da qual diversos tipos de signos podem ser gerados. (JUNGK, 2013, p. 74)

Já as relações entre a obra de Peirce e a de Jacques Lacan são mais explícitas. As categorias peirceanas estão na base dos três registros lacanianos, já que na construção de uma lógica triádica semelhante à de Peirce, Lacan (2007, p. 117) afirma ser “[...] exatamente a mesma via que eu percorro, com a diferença de que chamo as coisas em questão pelo nome que têm – simbólico, imaginário e real”. Entretanto, nessa equivalência as categorias são um fundamento observacional geral, enquanto os registros lacanianos são “dimensões do espaço habitado pelos seres falantes” (CESAROTTO; LEITE, 1992, p. 59), e referem-se especificamente ao circuito do desejo humano, campo da teoria psicanalítica. De forma sucinta, é possível estabelecer a relação entre a primariedade e o imaginário, registro da construção de uma unidade compatível ao eu do indivíduo (SANTAELLA, 1999), bem como entre secundariedade e o real laciano, onde paralelo se opera porque tudo que existe, *ex-siste*, isto é, “realmente age sobre outros existentes”. (PEIRCE, CP 5.429) No caso da terciariedade, a categoria da representação e da linguagem, a correspondência com a ordem do simbólico mostra-se de forma mais evidente.

Nessas correspondências conceituais é possível perceber a fecundidade dos entrecruzamentos entre Peirce, Freud e Lacan. Para aqueles que se interessam em percorrer as sendas da semiótica psicanalítica, o grande desafio está em transpor toda a tradição cartesiana de um sujeito que se acredita no pleno domínio de seus processos mentais, fundamento epistemológico de grande parte dos saberes ocidentais. Para aqueles que atravessam esse limiar, conhecer em profundidade a obra desses autores é condição inesca-pável para a aplicação profícua de um conhecimento interdisciplinar único, capaz de desvelar a natureza humana no que ela tem de mais humano: seus desejos, seu inconsciente e sua linguagem.

Semiótica e Arte

Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal – teoria elaborada pela pesquisadora e professora Lucia Santaella (2001) – continuamente norteia análises de processos de criação artística e elaborações de proposições dedicadas ao ensino da Arte, ações que resultaram, até aqui, nos ensaios *O verbal na pintura de Lucia Vilaseca* (2011), *Três poéticas do tempo* (2012), *O tempo da obra de Arte, o tempo do intérprete* (2014), e nas variações da proposição *Jogos com a visualidade* (2011), todos de Ronaldo Auad Moreira. Nesta etapa do presente artigo, a proposição *Jogos com a visualidade* será priorizada.

As principais influências processuais e estéticas para a criação dos *Jogos com a visualidade* são os estados de hibridização de linguagens inscritos nas produções de John Cage (1912-1992) e Merce Cunningham (1919-2009), bem como nas obras resultantes das parcerias entre esses dois grandes criadores. O acaso e o aleatório, aspectos que movem, respectivamente, as obras de Cage (2011) e Cunningham (2014), são abordados, em *Matrizes da linguagem e pensamento*, nas *sintaxes do acaso - o puro jogo do acaso, o acaso como busca* e *as modelizações do acaso* – as três primeiras das nove modalidades da *matriz sonora*, de Santaella (2001).

A teoria *Matrizes da linguagem e pensamento* tem como bases a fenomenologia e a semiótica de Charles Sanders Peirce (2005). Neste sentido,

as matrizes sonora, visual e verbal, e suas modalidades e submodalidades, estão, respectivamente, embasadas nas categorias da primeiridade, secundidade e terceiridade, e nas tricotomias signícas delas advindas.

A tese central de *Matrizes*: não há linguagens puras, todas as linguagens corporificadas são híbridas. No corpo desta teoria, este estado de impureza da linguagem se evidencia no jogo que compreende gradações de 1 (primeiridade), 2 (secundidade) e 3 (terceiridade). *Matrizes* nos permite, portanto, “[...] detectar as misturas que se operam nas linguagens manifestas” (SANTAELLA, 2001, p. 379), a partir da volatilidade do sonoro, da presentificação do visual, da convencionalidade do verbal. Infinitas linguagens advindas dessas instâncias icônicas, indiciais e simbólicas, ganham corpo a partir de cruzamentos sem fim, e podem resultar, por exemplo, em presentificações do sonoro, volatilidades do visual e do verbal.

Jogos com a visualidade (MOREIRA, 2011a), enfatiza o hibridizar, o desorganizar, o suspender certezas, o desconstruir sintaxes, formas e discursos previsíveis - operações que são próprias da realidade que determina múltiplas e infinitas semioses geradas a partir de ausências de ancoragens e de camadas efêmeras de temporalidades.

Diagramas – constituídos de blocos de possibilidades contendo de 6 a 64 possibilidades cada – dão corpo a variações dos jogos postas em desenvolvimento a partir de lances de dados que resultam em combinatórias geradoras de hibridizações de linguagens advindas das matrizes sonora, visual e verbal.

Esses estados de hibridização – em pauta nos jogos – promovem fluxos não lineares geradores de múltiplos arcos entre múltiplas instâncias. Fluxos que trazem, em si, marcas e ecos de outros fluxos que se perderam e que se perdem continuamente de seus lugares de origem. Semioses embaralhadas e incompletas a fortalecerem ainda mais a condição falível de nossos atos interpretativos.

Nesse sentido, o processo de elaboração dos *Jogos com a visualidade* fomenta uma reflexão contínua sobre a impossibilidade de circunscrever o fluxo de singularizações do pensamento, ou semiose, em territórios distintos

– o território da Arte e o território da realidade. Não há, portanto, circunscrições que sobrevivam a semiose.

Objetos determinados em discursos da arte têm, portanto, sua compreensão expandida porque também se encontram potencialmente presentificados e pulsantes na realidade. O que os processos contemporâneos de criação estética nos fazem, cada vez mais perceber, é a coexistência não hierárquica de signos determinados por sintomas comuns. Isto ocorre, por exemplo, quando a potência de *New House* (Figura 1), de Lygia Pape (2002), emerge em nosso pensamento quando encontramos estados de demolição ou desabamento postos em nosso cotidiano (Figura 2).

Figura 1 – New House



Fonte: Pape ([200-]).

Figura 2 – Demolição



Fotógrafo: Ronaldo Auad Moreira.

A realidade – aqui compreendida a partir de uma expansão de seu conceito fomentada pelo conceito de semiose de Peirce – é cada vez mais uma realidade em aberto, constituída de feixes simultâneos de incompletudes singularizados por signos de toda natureza, em contínuos deslocamentos e, portanto, nômades, sem pouso, a gerar novos perceptos postos em fricção e mistura.

Considerações Finais

Apresentamos alguns projetos inseridos dentro do Centro Internacional de Estudos Peirceanos – CIEP. Além de se debruçar sobre o trabalho de Peirce, a maioria dos projetos tem em comum a busca da articulação entre ciência, técnica e estética. Conforme afirma Santaella, um dos maiores desafios para a realização dessas sínteses propostas é, sem dúvida, o desafio do método:

A meu ver, a teoria peirceana do método científico não é apenas importante pela coerência interna que ela expressa, mas também pelo uso que, sem dúvida, se pode fazer dela. [...] A proposta de que sua arquitetura filosófica pudesse funcionar como fundação para qualquer área do saber humano não ficou apenas no nível de intenções ou de projeto. Ele não só discutiu as fundações dos métodos, mas deixou um vastíssimo material a respeito de como utilizá-los, material este que pode e deve ser levado em consideração por qualquer investigador, esteja ele onde estiver, na física ou na poesia. (SANTAELLA, 2004, p. 27)

A semiótica peirceana, justamente pelo seu alto grau de abstração, ao qual já nos referimos, possui uma grande abertura interdisciplinar, o que possibilita a articulação desta com as mais diversas teorias relativas ao campo do saber no qual se está trabalhando. Dessa forma, a semiótica se constitui o ponto de vista através do qual dirigimos o nosso olhar para os diversos fenômenos estudados.

Referências

- BORGES, P. Experience and cognition in peirce's semiotics. *The American Journal of Semiotics*, Bloomington, v. 30, n. 1-2, p. 1-26, 2014
- BADIOU, A. *O ser e o evento*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 1996.
- BALAT, M. *La triade en psychanalyse: Peirce, Freud et Lacan*. 1986. Thèse (Doctorat en Psychologie) – Université de Perpignan, Paris, 1986.
- BRYANT, L. *The democracy of objects*: Ann Arbor: Open Humanities Press, 2011.
- BRYANT, L. *Onto-cartography: an ontology of machines and media*. Edinburgh: University Press Edinburgh, 2014.
- CAGE, J. *Visual art: John Cage en conversación con Joan Retallack*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2011
- CASANOVA, A. M. *Comprender Heidegger*. São Paulo. Vozes: 2009.
- CESAROTTO, O.; LEITE, M. P. de Souza. *O que é psicanálise*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1992.
- CUNNINGHAM, M. *O dançarino e a dança: conversas com Jacqueline Lesschaeve*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- DEPRAZ, N. *Comprender Husserl*. São Paulo: Vozes, 2007.
- GARCIA-ROZA, L. A. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- HARMAN, G. *The quadruple object*. Winchester: Zero Books, 2011a.
- HARMAN, G. *The road to objects*. *Continent*, v. 3, n.1, p. 171-179, 2011b.
- HARMAN, G. *Tool being: Heidegger and the metaphysics of objects*. Illinois: Carus Publishing Company, 2002.
- HEIDEGGER, M. *Que é uma coisa?*. Tradução de Carlos Morujão. Lisboa. Edições 70, 1992.
- HOUSER, N. Introduction. In: PEIRCE, C. S. *The essential Peirce: selected philosophical writings*. Bloomington: Indiana University Press, 1992. v. 1.
- JUNGK, I. Linguagem, língua, alíngua. In: SANTAELLA, L.; HISGAIL, F. (Org.). *Semiótica psicanalítica: clínica da cultura*. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- LACAN, J. *O Seminário 23: o sinthoma*. Tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- MEILLASSOUX, Q. *Après la finitude*. Translation Ray Brassier. Paris: Seuil: London. Continuum. 2006.

- MOREIRA, R. A. Jogos com a visualidade. In: LÉON, I. O. et al. (Org.). *Práticas e saberes docentes na educação básica: diferentes olhares*. 1. ed. Minas Gerais: Editora da UNIFAL, 2011a. v. 2, p. 7-120.
- MOREIRA, R. A. O verbal na pintura de Lucia Vilaseca. In: ENCONTRO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM, 4., 2011, Pouso Alegre. *Anais...* Pouso Alegre: Univás, 2011b. Disponível em: <www.cienciasdalinguagem.net/enelin>. Acesso em: 14 out. 2015.
- MOREIRA, R. A. Três poéticas do tempo. *Cadernos do Centro de Estudos Peirceanos*, São Paulo, n. 15, p. 221-232, 2012.
- MOREIRA, R. A. O tempo da obra de arte, o tempo do intérprete. In: OLHARES CRUZADOS: percursos interpretativos. Campinas: Pontes, 2014. p. 157-169.
- MULLER, J. *Beyond the psychoanalytic dyad: developmental semiotics in Freud, Peirce and Lacan*. New York: Routledge, 1996.
- MULLER, J.; BRENT, J. (Ed.). *Peirce, semiotics and psychoanalysis*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 2000.
- PAPE, H. Abduction and the topology of human cognition. *Transactions of the Charles Sanders Peirce Society*, New York, v. 35, n. 2, p. 248-269, 1999.
- PAPE, L. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2002.
- PAPE, L. *New house*. [200-]. Disponível em <<http://www.lygiapape.org.br/pt/obra>>. Acesso em: 17 out. 2015
- PEIRCE, C. S. *The collected papers of Charles S. Peirce*. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958. 8 v.
- PEIRCE, C. S. *Essential Peirce: selected philosophical writings*. Bloomington: Indiana University Press, 1992. v. 1.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SANTAELLA, L.; HISGAIL, F. (Org.). *Semiótica psicanalítica: clínica da cultura*. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- SANTAELLA, L. As três categorias peirceanas e os três registros lacanianos. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 10, n. 2, , 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65641999000200006>. Acesso em: 23 out. 2015
- SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal, aplicações na hipermídia*. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2001.
- SANTAELLA, L. *O método anticartesiano de CS Peirce*. São Paulo: Unesp, 2004.

A semiose na articulação entre o sensível e o inteligível

Daniel Perico Graciano
Gabriela Scardone Ávila
Livia Beatriz Damaceno
Mônica Baltazar Diniz Signori
Vinícius Carvalho Quesada

Orientados pela semiótica greimasiana, abordamos a semiose considerando que o conteúdo é gerado em um processo crescente de abstração, generalização e simplicidade, enquanto a expressão segue um percurso crescente de materialização, especificação e complexificação. A expressão cria, assim, condições diferenciadas de percepção das categorias de pessoa, tempo e espaço, evocando a discursividade do conteúdo. Em estágio intermediário de materialidade, a expressão evoca enunciados da narratividade: estados inicial e final são expressos por posições no espaço, ao passo que programas narrativos são expressos por deslocamentos entre as posições. A forma de organização menos materializada da expressão evoca uma oposição semântica, sustentação profunda do conteúdo. Essa oposição associa sentidos inerentes ao movimento e à paralisação, anunciando a presença de um corpo sensível, pelo qual se viabiliza a semiose, graças ao vínculo entre o sensível e

o inteligível, estabelecendo-se os estados de coisas pelas projeções dos estados de alma: se o estado de alma é determinado pela paralisação, o estado de coisas permanecerá; se o estado de alma encontra-se em movimento e sente-se em progresso, o estado de coisas sofrerá alterações. Caracterizam-se, por essas articulações, os dois princípios sobre os quais se modelam as culturas: a participação e a exclusão, com suas configurações abertas ou fechadas, e com seus modos de deslocamento pelos quais os corpos sensíveis conseguem ou não se movimentar e, com isso, produzir sentidos.

Delineia-se, pois, como um espelho, a relação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo e, no cerne dessa relação, as projeções da intensidade – os estados de alma – sobre a extensidade – os estados de coisas.

Mirando-nos nesse espelho, e concentrando-nos em instâncias de menor abstração na construção da significação, observemos, inicialmente, como esse jogo entre reflexos se faz presente na escrita ideogramática e na exploração dos recursos da expressão.

O ideograma – linguagem poética

Os ideogramas se diferem muito dos signos simbólicos que constituem nosso arbitrário sistema de escrita: eles são composições baseadas na iconização dos objetos a que se referem, e também do comportamento da natureza. Os ícones tornam a escrita menos abstrata, pois são elementos de uma linguagem totalmente analógica.

Nesse sentido, concebemos a escrita chinesa em sua natureza poética, posto que as expressões por ela criadas são figuras no âmbito de uma cadeia isotópica. Segundo Fontanille (2005, p. 103-104):

[...] o ideograma é uma imagem que desempenha o papel de figura na escrita (por exemplo, o ideograma chinês); mas, ao contrário da letra, que não tem nenhum sentido quando considerada isoladamente, o ideograma é dotado de uma significação que equivale a um nome [...]. A letra do alfabeto não é um signo, mas um simples caractere que deve ser combinado a outros para compor um signo (uma palavra), enquanto

o ideograma é um signo por inteiro. Não obstante, o ideograma não reenvia a um elemento reconhecível do mundo natural; em consequência, não é icônico no sentido corrente.

O ideograma é um ícone peculiar, que está no grau de iconicidade que Eco (1976) chama de *ratiodifficilis*: um ícone que opera por meio de uma semelhança que deve ser reconhecida. Como hipoícone, um ícone degenerado, não necessariamente representa o mundo natural, mas a forma pela qual esse mundo se mostra ao sujeito sensível. Esse mundo natural não pode ser, portanto, restrito a um mundo descritível objetivamente pela linguagem ou por uma imagem culturalmente convencionada, desprezando-se toda a capacidade subjetiva de percepção individual.

Observemos, a propósito, a transcrição *Renovar (Confúcio/Pound)*, de Augusto de Campos (1994):

Figura 1 – *Renovar (Confúcio/Pound)*



Fonte: Campos (1994).

Nessa transcrição, o método ideogrâmico se manifesta pela circularidade, um moto-contínuo, em que o tempo cronológico se apresenta em fluxo sucessivo, trazendo consigo a fluência, enquanto o tempo rítmico uniformiza seus valores, por semelhança. Por outro lado, a repetição nos permite prever o acontecimento: são os mesmos signos que marcam o antes e o depois por meio da divisibilidade. O tempo não se define somente à maneira de uma sucessão de movimentos, mas qualquer sucessão de movimentos se deve ao tempo e somente a ele. A simultaneidade é intrínseca ao tempo, como o é a permanência.

O ideograma (novo, do chinês *shîn*) antecede o ideograma (sol, do chinês *nichi*), que se repete, seguido de , compondo um círculo ou um espelho. Tanto o círculo quanto o espelho figurativizam perfeitamente o envolvimento cosmológico entre a terra e o sol: é a repetição da diferença anulando a identidade de cada uma das peças que fundam a temporalidade, promovendo um eterno retorno que, na verdade, não pode ser chamado de ciclo, já que a percepção não é a mesma a cada vez que se repete.

O sensível, de fato, é a própria diferença, que pode ser notada na intercalação das cores (vermelho/amarelo). Nessa perspectiva, o modo de eficiência opera pelo pervir, que se estabelece gradativamente no campo de presença: há uma constante e previsível oscilação entre atualidade e virtualidade, o que instaura a rotina no âmbito temporal. Observa-se um mecanismo de atualização da virtualidade, afinal um acontecimento não pode ser previsto, mas pode ser imaginado. Em determinadas situações, o virtual se apropria de determinadas características do atual e vice-versa, já que o presente (atual) passa e o passado (virtual) conserva.

Modesto Farina (2006, p.100) nos explica que, “na China, o amarelo é a cor da perfeição, a cor de todas as qualidades nobres” e que o “vermelho é a cor da felicidade e do poder”. Sabemos que a associação dessas duas cores para os chineses tem um alto grau de significação: Farina nos informa que, na época de Confúcio e Buda, os monges adotaram a cor laranja por ser a junção entre as duas primárias. Assim, o laranja passa a ser um “signo de iluminação e representa o grau supremo de perfeição”. Ainda nesse estudo, encontramos algumas associações materiais e associações afetivas inerentes a essa junção: na associação material encontramos as definições “pôr-do-sol”, “aurora” e “raios solares”; na associação afetiva, “luminosidade”, “euforia” e “energia”.

Podemos converter, por nossa vez, a associação afetiva à categoria intensa (relativa aos estados de alma) e a associação material à categoria extensa (relativa aos estados de coisas), concluindo, dessa forma, os efeitos de sentido proporcionados pelos elementos cromáticos que integram a expressão da transcrição.

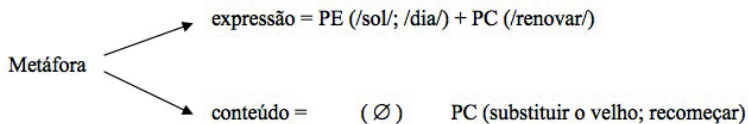
A metáfora da renovação

O poema elabora um referente figurativo e um referente abstrato no caso da relação entre os signos // e /renovar/. Além disso, o primeiro aparece como signo analógico, enquanto o segundo como signo não analógico. De modo semelhante, na relação entre os signos // e /sol/, o plano da expressão também é figurativo, mas se estabelece tendo em vista um referente que é cultural e até metafísico. Apesar de se tratar do mesmo signo, ele traz consigo duas modalidades: o signo analógico concebe o referente figurativo por uma leitura descritiva – o sol é a estrela em redor da qual nosso planeta está em órbita; o signo não analógico concebe o referente abstrato por uma leitura contextual – o sol é o símbolo da esperança de uma renovação.

Aristóteles (1973, p. 462) dedicou especial atenção à metáfora por analogia em que, de acordo com o filósofo, ocorre uma correspondência que envolve quatro termos. Um termo de um domínio se coloca em posição analógica frente a um termo de domínio distinto, de maneira que:

a está para *b*, assim como *c* está para *d*

No âmbito dessas reflexões, contemplamos em nosso objeto um sistema semiótico conotado, visto que comporta em seu plano da expressão uma significação completa:



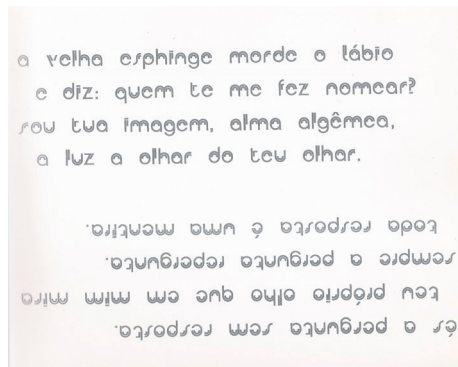
Deve-se observar que, nesse caso, temos um Plano da Expressão (PE) composto por ícones que se convertem em índices PE/PC – já que nos indicam um contexto –, para, finalmente, se tornarem um símbolo no Plano do Conteúdo (PC), considerando que seu significado é convencional, inserido em um sólido contexto cultural. Esse percurso, que parte da primeiridade para a secundidade, e desta para a terceiridade, é aquele que vai do sensível ao inte-

ligível no campo de presença do sujeito, conforme representado no diagrama abaixo:

- primeiridade → interoceptivo (ícone)
- secundidade → exteroceptivo (índice)
- terceiridade → proprioceptivo (símbolo)

Dando continuidade a nossas reflexões acerca da relação entre intensidade e extensidade, e seguindo com Augusto de Campos (1994), apreciemos o poema *esphinge* (*emerson*):

Figura 2– *esphinge* (*emerson*)



Fonte: Campos (1994).

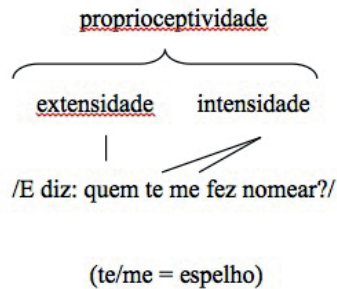
O espelho e a iconização

No âmbito tipológico do poema, na disposição das estrofes – uma acima, outra abaixo, uma frente à outra –, reside um percurso peculiar de iconização, em uma formação sígnica que nos remete, por analogia, a duas pessoas se encarando, face a face: trata-se, portanto, de um hipoícone, um ícone degenerado por contiguidade, uma contradição. É uma analogia porque é uma relação por comparação – as estrofes formam um espelho, um espelho degenerado: não se trata de uma iconização propriamente dita, mas do efeito do espelho. A analogia é propriedade do hipoícone, mas a contradição reside

no fato desse signo funcionar por meio da semelhança e, no caso do nosso objeto, o faz por contiguidade.

O espelho e a mentira

No verso “E diz: quem te me fez nomear?” observamos a extensidade no pronome /quem/, enquanto a intensidade é evidenciada pelos pronomes /te/ e /me/, reiterando o efeito de espelho, como ilustrado no esquema abaixo:



No último verso do poema – /toda resposta é uma mentira/ – notamos claramente a exploração da oposição /ser/ vs. /parecer/, em que se estabelece uma dialética entre /querer-saber/ – por meio da resposta – e /não saber/, já que a resposta – mentirosa – promove a associação entre /parecer/ mas / não ser/. De maneira análoga, o reflexo de um sujeito no espelho não é o próprio sujeito, não passa de uma ilusão.

A oposição /ser/ versus /parecer/ compõe uma relação semissimbólica com o plano da expressão, em que existe um jogo entre /luz/ e /sombra/, o mesmo efeito de espelho alcançado pela fonte empregada no poema. O caractere /u/ – presente nos pronomes pessoais /quem/, /teu/, /tua/, /sou/, /uma/ e nos substantivos que remetem à pessoa por meio de /luz/, /pergunta/, /repergunta/ – tem a sombra invertida, representando a modalização pelo /ser/ citada acima: sempre que a sombra de /u/ aparece invertida está expressando a mentira, o sujeito mentiroso. A /sombra/ é um símbolo, mas é também um dici-signo, pois “[...]é uma determinação ulterior de um signo já conhecido do mesmo objeto” (PEIRCE, 2.320 apud SANTAELLA, 2000, p. 147): a sombra, portanto, é dicente por indicar um estado de alma.

A esfinge e o homem

Por meio de uma metonímia, a expressão “alma algêmea” opera pela similaridade dos significantes (paronomásia): a esfinge está algemada a sua alma gêmea, o homem. Esse efeito paronomástico garante maior concretude às figuras empregadas no poema, uma vez que, ao converter símbolos em ícones, a linguagem poética transmite não só ideias, mas o sentimento de uma ideia específica.

No que tange mais precisamente à ideia de uma alma presa a outra, esse efeito se deve ao signo /algêmea/. O processo envolvido na gênese desse neologismo se dá pela fusão entre dois segmentos homófonos, fenômeno designado palavra-valise: o amálgama de dois signos (algema + gêmea) nos remete a uma alma fundida com a outra a tal ponto que não se distingue aonde termina uma e começa outra.

Esfinge é um signo simbólico que ecoa o mito de Édipo, uma construção cultural, que por sua vez se evidencia por isotopias como /velha esphinge/, /pergunta/. A figura da esfinge na cultura ocidental é retratada na forma de uma criatura híbrida de animal e humano, e que trazia consigo a destruição e o mau agouro. D’O *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 398), destacamos a seguinte definição no verbete esfinge:

No curso de sua evolução no imaginário, a esfinge veio a simbolizar o inelutável. A palavra esfinge faz pensar em enigma, evoca a esfinge de Édipo: um enigma opressor. Na realidade, a esfinge se apresenta no início de um destino, que é, ao mesmo tempo, mistério e necessidade.

Em *Édipo Rei*, de Sófocles, ao chegar a Tebas, Édipo é recepcionado pela Esfinge, que lhe propõe um enigma – se Édipo errar a resposta, morrerá. Dessa carga simbólica deriva a grandeza do sensível: se considerarmos que a figura do monstro representa a própria intensidade do sujeito, temos um estado de alma – a opressão – regendo um estado de coisas – o destino.

Direcionando-nos para patamares de maior abstração na produção da significação, acompanhemos os mesmos princípios de associação entre o sensível e o inteligível se estabelecendo no âmbito da fé e, conseqüentemente, das modalizações do sujeito.

Miremos um outro espelho.

A magia em *Little Snow White*

Há quase duzentos anos, os contos de fadas predominavam na Europa, mas só foi possível que algumas versões dessas histórias fantásticas chegassem ao nosso conhecimento pela intervenção de Jakob e Wilhelm Grimm, os irmãos responsáveis pela coleta e pelo registro dos contos na Alemanha, entre os anos de 1812 e 1822. O grande conteúdo do volume dos irmãos Jacob Grimm e Wilhelm Grimm (2011) abarca diversos contos de fadas, dentre os quais podemos citar *Cinderella*, *Little Red Cap*, e o de que trataremos nesta breve análise: *Little Snow White*.

A principal diferença que observamos nas versões modernas de *Little Snow White* é a ausência dos três intentos da rainha de assassinar a enteada: enquanto no conto original temos três tentativas, nas adaptações da história temos somente o episódio com a maçã. Gostaríamos, no entanto, de focar um aspecto distinto desse conto em nossa análise, que são as singularidades fantásticas de alguns objetos, destacando que objetos dotados de particularidades mágicas sempre estiveram presentes no folclore de diversas culturas. Em nossa análise, contemplaremos o espelho (*looking-glass*) como objeto encantado que reflete as características do /ser/.

Sobre os objetos

Segundo Fontanille e Zilberberg (2001), tanto as relações entre sujeitos quanto aquelas que se estabelecem entre sujeito e objeto se constituem por meio do /crer/, modalidade que leva um sujeito a confiar nas propriedades de um objeto. Mas, o que seria um objeto consoante a perspectiva semiótica? Ao buscarmos a descrição do lexema no *Dicionário de Semiótica* de Greimas e Courtés (2012, p. 346-347), encontramos os seguintes esclarecimentos:

1. Denomina-se objeto, no quadro da reflexão epistemológica, o que é pensado ou percebido como distinto do ato de pensar (ou perceber) e do sujeito que o pensa (ou percebe) [...].
2. Apreendido nessa instância, objeto é apenas uma posição formal, que só pode ser conhecida por suas

determinações, também elas de natureza relacional: constrói-se pelo estabelecimento das relações: a) entre ele e os outros objetos, b) entre ele, considerado como um todo, e suas partes; c) entre as partes, de um lado, e o conjunto de relações já estabelecidas de outro. Resultado da construção efetuada pelo sujeito do conhecimento, o objeto rediz-se, portanto, como diz L. Hjelmslev, a ‘pontos de intersecção desses feixes de relações’.

Observando a configuração de nosso espelho encantado no nível narrativo, é fácil constatar que o objeto é percebido pelo sujeito, no caso, pelo antissujeito aqui abordado, a rainha:

Ela possuía um maravilhoso espelho. E quando ela estava diante dele e se via, ela dizia: ‘Espelho, espelho meu, quem é a mais bela de todas?’ E o espelho respondia: ‘Vós, minha rainha, sois a mais bela.’ E ela ficava satisfeita, pois sabia que o espelho dizia a verdade.¹(GRIMM, W.; GRIMM, J., 2011, p. 187, tradução nossa)

Ao analisarmos esse fragmento, notamos que o que existe de específico no objeto em particular é o deslocamento que se verifica na sua constituição: por um lado, sua caracterização discursiva é simples, marcada por sua propriedade de refletir a luz e a imagem de quem se vê; por outro lado, essa propriedade propicia uma conexão com elementos próprios do universo do animado, na medida em que o “eu” refletido instaura um “tu” que, efetivamente, dialoga com o “eu”.

Existe algo que deve ser destacado nesse fragmento, antes que avançemos em nossa análise: “então ela ficou atônica, pois ela sabia que o espelho jamais falava falsidades”² nos transmite a ideia de que há um /crer/ projetado sobre o objeto pelo sujeito que o possui, afinal, o lexema *truth* do inglês diz

.....
1 She had a wonderful looking-glass. And when she stood before it and looked at herself in it, and she said: ‘Looking-glass, Looking-glass, on the wall, who in this land is fairest of all?’ The looking-glass answered: ‘You, O queen, are fairest of all!’ Then she was satisfied, for she knew that the looking-glass spoke the truth.

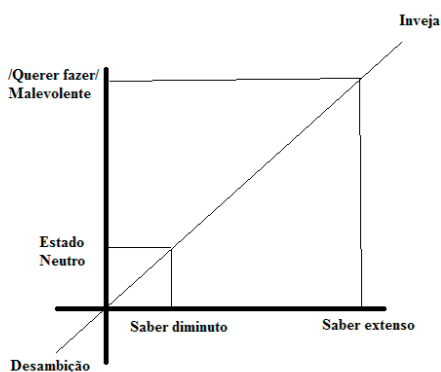
2 Then she was astounded, for she knew that the looking-glass never spoke falsely.

respeito a isso. Em outros fragmentos podemos examinar a mesma ocorrência: “então ela ficou satisfeita, pois ela soube que o espelho falou a verdade”.³ (GRIMM, W.; GRIMM, J. 2011, p. 190, tradução nossa)

Parece-nos que o /crer/ depositado no objeto é resultado de percursos que se presume terem ocorrido em momentos anteriores. De toda maneira, o que é sempre atestado pelo objeto acaba por ser verdade nas linhas que se seguem na narrativa. Isso acarreta as consequentes modalizações: quanto maior a extensão do conhecimento do antissujeito, em igual medida temos uma reação que emerge à dimensão patêmica: “então ela pensou e pensou novamente em como ela poderia matá-la, pois enquanto não fosse a mais bela em todo o reino, a inveja não lhe daria descanso”. (GRIMM, W.; GRIMM, J. 2011, p. 190, tradução nossa)

Caso quiséssemos, baseando-nos na teoria de Fontanille e Zilberberg (2001), produzir um gráfico para traduzirmos esse conteúdo, teríamos:

Figura 3 – Manifestação patêmica do antissujeito



Fonte: Elaborado pelos autores.

Por essa forma de representação, depreendemos uma relação convergente entre o conhecimento adquirido pelo antissujeito – advindo do espelho

.....

- 3 Then she was satisfied, for she knew that the looking-glass spoke the truth.
- 4 So she thought and thought again how she might kill her, for so long as she was not the fairest in the whole land, envy let her have no rest.

– e um /querer-fazer/ malevolente, discursivizado pelo desejo de assassinar a jovem *Snow White* pelas três vezes, conforme conto original. Para que esse efeito patêmico se manifeste, torna-se necessário que o /crer/ seja direcionado às propriedades do objeto, gerando um sentido de verdade, levando tudo a convergir para as reações do antissujeito, revestido com a figura da rainha: “Quando ela ouviu o espelho falar, ela tremeu e se agitou com a raiva”.⁵ (GRIMM, W.; GRIMM, J. 2011, p. 191, tradução nossa)

Parece-nos, pois, que o objeto em questão, devido à sua própria natureza, pode desencadear uma expansão do /saber/ de um antissujeito, afinal temos um /crer/ nas suas propriedades, configurado graças à coincidência que se constitui entre o /parecer/ que emerge de suas palavras e o /ser/ a que essas palavras se referem, estabelecendo-se, então, a dêixis da verdade, graças à qual todo /fazer/ é programado e realizado.

Em outras palavras, a ação do homem sobre o mundo, longe de basear-se em certezas, sustenta-se por efeitos de verdade que se estabilizam precariamente, podendo ruir a qualquer momento, desde que, por qualquer motivo, minúsculos deslocamentos sejam acionados, como pode ser demonstrado na proposta de Dan Graham.

Passemos ao nosso último espelho.

Performance e locução na obra de Dan Graham

No artigo “Da subjetividade na linguagem”, Benveniste (2006) afirma que é na e pela linguagem que o homem se constitui sujeito, uma vez que a linguagem funda, na realidade desse ser, o conceito de “ego”. E é nessa constituição que a linguagem se faz comunicação: o “eu” só existe em relação a um “tu”, condição do diálogo, intrínseco à reversibilidade dos papéis “eu”/“tu”.

Baseando-nos na teoria da enunciação de Benveniste, de acordo com a qual a categoria de pessoa é essencial para que a linguagem se torne possível, examinamos na obra de Dan Graham, dado que ele trabalha com espelhos em suas instalações, as oportunidades dialógicas exploradas pelo artista: nos limites da teoria enunciativa, nos propomos a comparar *perfor-*

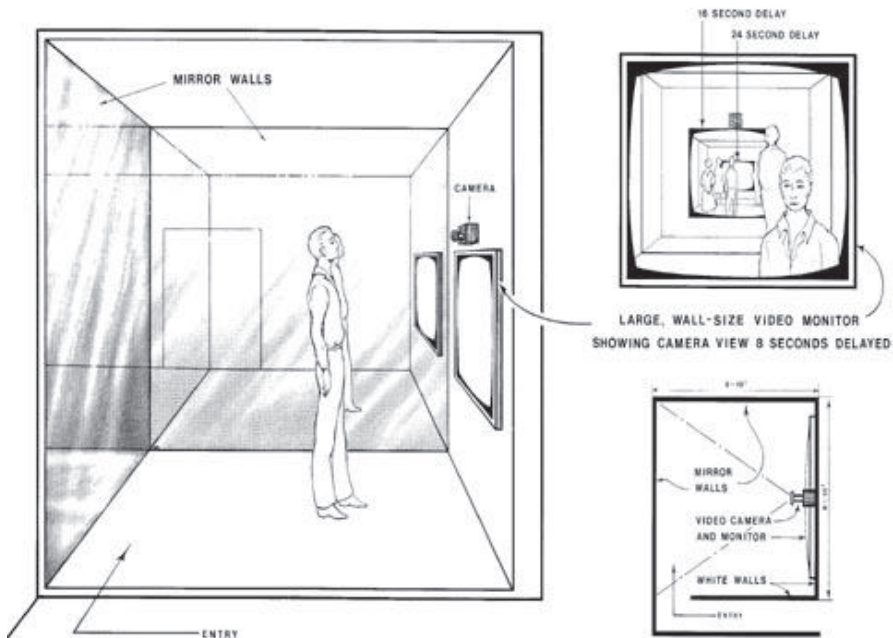
.....
5 When she heard the looking-lass speak, she tremble dand shook with rage.

mance e elocução, ampliando suas perspectivas de aplicação, em instâncias mais abstratas.

Consideramos, para tanto, o sujeito como aquele que participa de uma ação em um determinado tempo e espaço. Discursivamente, tal configuração reflete as operações de embregem e de debreagem na obra em questão.

Na instalação *PresentContinuousPast*, de 1974, criada por Dan Graham, temos um cubo branco, ou seja, temos um ambiente que pretende provocar um efeito de isolamento contextual. Vejamos, no esquema abaixo, o espaço idealizado:

Figura 3 – Ilustração do espaço expositivo da performance *PresentContinuousPast* de Dan Graham



Fonte: Graham ([200-]).

Nesse cubo branco, duas paredes são cobertas por espelho, e uma terceira possui um monitor e uma câmera bem acima da tela, exibindo a imagem filmada em tempo real e projetada com atraso de 8 segundos. Isso signifi-

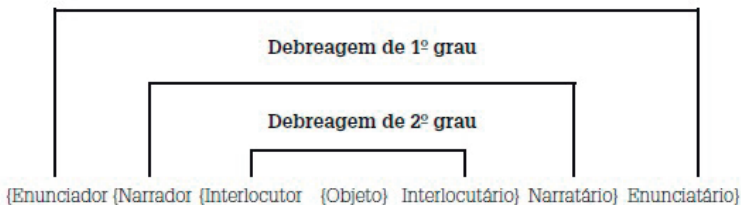
ca que não se estabelecerá uma sincronia no movimento do sujeito e da sua imagem nesse espaço.

De maneira genial, observamos na *performance* de Dan Graham, o perfeito funcionamento enunciativo, com a debreagem, num primeiro momento, operando de forma a disjuntar o sujeito do espaço e do tempo da enunciação, e em projetar no enunciado um “não-eu”, um “não-aqui” e um “não-agora”, lembrando que isso só é possível porque nenhum “eu”, “aqui” e “agora” inscritos no enunciado são realmente da pessoa, do espaço e do tempo da enunciação, mas sempre pressupostos: existe sempre um “eu” pressuposto que “diz”. Vejamos um bom esquema dessas esferas enunciativas:

Figura 4 –Instâncias Enunciativas

Quadro 1: Instâncias Enunciativas

Implícitos (enunciação pressuposta)



Fonte: Adaptado de Barros (1988, p. 75).

Aplicando os conceitos teóricos à leitura da instalação de Dan Graham, localizamos:

- a enunciação pressuposta implícita na figura do artista no momento da sua criação;
- a narração que se explicita por meio das pessoas que visitam e ocupam a instalação, configurando-se como aqueles que “dizem”, no âmbito do enunciado.

Mas esses que “dizem” não se sustentam como “eu” pois, no intervalo que se estabelece entre a entrada de um visitante na sala, seu reconhecimento nos espelhos, e a projeção dessa narrativa na tela, entra em cena uma pes-

soa subvertida, na forma de um “eu” que, 8 segundos depois, já se converteu em “ele”.

No contexto da narrativa, instaura-se um outro “eu”, provocando, então, uma interlocução, possível apenas pela delegação de voz nesse cenário em que nada parece ser o que deve ser. Se o “eu” também é “aquele de quem se fala”, quem está fazendo o papel de narrador? Poderia o papel de narrador estar esvaziado? Ao olhar o monitor, o narrador se depara com o interlocutor, pois ele não se reconhece de imediato no pequeno filme.

Temos aqui um acontecimento, uma parada que produz a descontinuidade. Essa parada gera, por sua vez, uma contenção do fluxo (marcado pela expectativa da rotina), que pede a atualização da virtualidade para retomar sua continuidade, aproveitando toda a contenção como potência. Para que isso ocorra, o sujeito é modalizado por um novo modo de existência: a não conjunção aumenta sua potência por meio da relação entre a atualização de uma disjunção, o que implica automaticamente a busca, ainda mais impetuosa, da conjunção com a realização do esperado: ver-se refletido no monitor de maneira simultânea ao pacto fiduciário que o sujeito estabelecera consigo próprio ao entrar no cubo branco.

A obra de Dan Graham provoca a reflexão do e no sujeito em vários graus, conforme pudemos notar. Se pararmos para pensar que o que chamamos de momento presente é, na verdade, um instante que acabou de passar, esse “eu” só pode constituir uma identidade se apegando a padrões estabelecidos no passado: uma vez reconhecido o atraso, o interlocutor volta à rotina, ou ao lugar de narrador que nunca deixou de ocupar no momento do acontecimento.

Iniciando, pois, nossa jornada em um ponto de partida ficcional, passando da poesia para o conto e do conto para a *performance*, buscamos uma maneira de ilustrar a trajetória do sujeito, do /ser/, que começa sua ação por meio da potencialização, no plano mais virtual do /querer/, até chegar a um plano real, como parte da construção da experiência inerente à sua própria constituição.

Buscamos, gradativamente, ativar a percepção, de maneira a nos deixarmos emocionar pela realização de uma virtualidade manifestada pela

transcrição poética, chegando à *performance*, à própria realidade que se virtualiza para voltar a se realizar, em um contínuo percurso de atualização.

A escolha do espelho deveu-se à sua força dialética, que evidencia a extensão do eu (intensidade) – um eu fora do eu –, tanto quanto a expressão é a extensão do conteúdo.

A consideração mútua entre as duas instâncias é, para nós, a desconstrução das hegemonias, afinal, para nos lembrarmos Valéry, “tudo começa por uma interrupção”.

Referências

- ARISTÓTELES. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- BARROS, D. L. P. de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1988.
- BENVENISTE, E. *Problemas de Linguística Geral II*. Campinas: Pontes, 2006.
- CAMPOS, A. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. São Paulo: José Olympio, 1998.
- GRAHAM, D. Present continuous past(s). *Medien kunstnetz*. [200-]. Disponível em: < <http://www.medienkunstnetz.de/works/present-continuous-pasts>>. Acesso em: 3 maio 2016.
- ECO, U. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FARINA, M.; PERES, C.; BASTOS, D. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. São Paulo: Blücher, 2006.
- FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 2005.
- FONTANILLE, J. *Significação e visualidade: exercícios práticos*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- FONTANILLE, J.; ZILBERBEG, C. *Tensão e significação*. São Paulo: Humanitas, 2001.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2012.
- GRIMM, J.; GRIMM, W. *Grimm's Complete Fairy Tales*. San Diego: Baker and Taylor Publishing Group, 2011.
- SANTAELLA, L. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira, 2000.

Tipologia da linguagem híbrida do *Design*¹

Vera Nojima
Frederico Braida

Introdução

A rede de pesquisa Tríades configura-se como um lugar de investigação acadêmica, constituído por pesquisadores que atuam no grupo de estudos Tríades: *Design*, Linguagens, Transversalidade, coordenado pela prof^a. dr^a. Vera Lucia Nojima, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), bem como no grupo de pesquisa das Linguagens e Expressões da Arquitetura, Urbanismo e Design, vinculado à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e ao Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), liderado pelo prof. dr. Frederico Braida.

Essa rede de pesquisa desenvolve estudos sobre o *Design*, considerando a premissa de que *Design* é um fenômeno da linguagem. Nessa perspectiva, têm sido consideradas as imbricações entre *Design*, um campo em aberto

1 As questões sobre a linguagem híbrida do *design* tratadas neste artigo foram apresentadas na tese de doutorado de Frederico Braida, orientado por Vera Lúcia Nojima e Monica Moura. Uma versão anterior de parte deste texto foi apresentada no Colóquio Internacional de Semiótica (COLSEMI), no Rio de Janeiro, em 2015.

cuja construção ontológica se encontra em pleno desenvolvimento, e as ciências da comunicação, sobremaneira, a semiótica.

Ao longo das pesquisas, percebemos que se tornou rotineiro afirmar que as manifestações expressivas e significantes, consideradas não verbais, ou não linguísticas, ou ainda não completamente dependentes dos meios linguístico-verbais, como a Pintura, a Escultura, o Cinema, a Arquitetura e o *Design* são linguagens. Entretanto, na perspectiva do *Design*, consideramos que não se trata apenas de uma tentativa de investigar as linguagens não verbais por meio dos conhecimentos já sistematizados para o estudo das línguas – a linguagem verbal.

Observamos o cuidado e a precisão requeridos quando afirmamos que “*Design* é linguagem”, para não repetir apenas os modelos que propõem adaptações simplistas e mecanicistas dos conceitos desenvolvidos no estudo das línguas. Para tanto, entendemos ser de fundamental importância compreender quais os sentidos são legítimos nos usos do termo “linguagem”, quando se trata do campo do *Design*, sobretudo quando se trata de abordá-lo sob o ponto de vista da semiótica.

***Design*, fenômeno de linguagem**

Fiorin (2009, p. 8) afirma que “a linguagem é um fenômeno extremamente complexo, que pode ser estudado de múltiplos pontos de vista, pois pertence a diferentes domínios”. Como se vê, conceituar “linguagem” não é muito fácil, haja vista as múltiplas aplicações e acepções encontradas em diversos autores dos mais variados campos do saber.

Das duas noções para “linguagem”: uma mais restrita, significando “língua”, e outra mais ampla, entendida como um fenômeno semiótico lato, abarcando, sobretudo, as manifestações mais gerais, ficamos com a segunda. Assim, adotamos o conceito peirceano de que a “linguagem” é a faculdade que o homem tem de se comunicar por meio de signos, quer verbais articulados, ou seja, a língua quer por qualquer outra manifestação realizada por signos como os gestos, os sinais de trânsito, uma marca ou um objeto. (PEIRCE, 1977)

E, entendendo que o estudo das linguagens é da alçada da semiótica, esta representa um aporte teórico legítimo para a abordagem conceitual, e até mesmo metodológica, nas investigações sobre o *Design* como fenômeno de linguagem. Sua ação é fluida e maleável, pois permeia as mais variadas áreas, atividades e disciplinas e se assenta no raciocínio de uma amplitude transversal e transdisciplinar.

Ressaltamos que focar o *Design* sob o ponto de vista da linguagem não se trata de identificar a “língua” do *Design*, mas de investigar um modelo oportuno que seja aplicado aos objetos, concebidos no campo, dentro das suas múltiplas modalidades, e que seja coerente falar em “linguagens do *Design*”.

Como a ciência geral dos signos ou ciência da significação, ou ainda, a ciência que estuda todas as linguagens (SANTAELLA, 2001, p. 13), temos visto que a semiótica disponibiliza um profícuo instrumental não só para as investigações a respeito do *Design*, mas, sobretudo, para seus processos de projeção.

Reconhecemos duas ênfases, dependentes, porém diferentes, que decorrem da afirmação: *Design* é linguagem. A abordagem “como fenômeno de linguagem” diz respeito a uma operação metodológica, o estudo da linguagem propriamente dita ligado à questão constitutiva, ontológica e epistemológica. Compreender o *Design* como fenômeno de linguagem é entendê-lo como fenômeno de comunicação, ou seja, entender que os produtos são constituídos por meio de signos e sistemas de signos, os quais são capazes de gerar significados.

Por outro lado, a investigação sobre as linguagens do *Design* pressupõe entender como os signos se estruturam dentro desse campo. Sudjic (2010) afirma que a linguagem do *Design* serve para sugerir o gênero de um objeto, muitas vezes pelo meio menos sutil, pela cor, pela forma, pelo tamanho e por referências visuais. Também Bürdek (2006) menciona que a linguagem é um meio de interpretação da realidade e a linguagem do produto permite ao consumidor/usuário possibilidades de identificar-se com ele.

No que concerne à pesquisa, a rede Tríades vem desenvolvendo trabalhos importantes em torno do tema “linguagens do *Design*”, em nível de mes-

trado e doutorado, e até de iniciação científica, publicados em artigos, livros e anais de congressos científicos.

Uma dessas pesquisas resultou da discussão conceitual que alicerçou a investigação de doutorado de Frederico Braidá, atualmente coordenador do grupo de pesquisa das Linguagens e Expressões da Arquitetura, Urbanismo e *Design* (LEAUD) no Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído da UFJF, cujo objeto foi a linguagem híbrida do *Design*. Das reflexões sobre este trabalho, resultaram dois livros publicados em 2014. O primeiro deles: “*Porque design é linguagem?*” visa esclarecer em que sentidos são legítimos os usos do termo “linguagem” quando aplicado no campo do *Design*. O outro evidencia como a semiótica de extração peirceana respalda a compreensão do *Design*. Relaciona três tríades que têm conformado a área e constitui o seu aporte teórico. *Tríades do Design: um olhar semiótico sobre a forma, o significado e a função* é a nossa contribuição para que análises críticas e reflexivas em interfaces com outras áreas do conhecimento sejam desenvolvidas.

As tríades do *Design*

As tríades do *Design* mencionadas carregam os substratos semióticos dos processos de hibridização presentes nos produtos, que nos cercam nos dias de hoje, para o foco da linguagem híbrida do *Design*, o assunto do nosso terceiro livro, que se encontra no prelo. Este tema partiu de uma visão contemporânea para afirmar que, ontologicamente, o hibridismo está presente na linguagem do *Design*. E, é sob a perspectiva desses estudos que pretendemos explicitar a tipologia da linguagem híbrida do *Design* como um instrumento tanto para leitura e análise quanto para a projeção de produtos híbridos.

Considera-se híbrida a composição de dois elementos diversos anormalmente reunidos para originar um terceiro elemento que pode ter as características dos dois primeiros reforçadas ou reduzidas. Confirmamos que “híbrido” é um conceito contemporâneo, apesar da carga predominantemente ideológica tão relevante nos debates da pós-modernidade.

Podemos afirmar que os processos híbridos, de hibridações e/ou hibridizações, tornaram-se uma marca do nosso tempo, uma condição possível para produção e interpretação do mundo em que vivemos, uma vez que, conforme afirma Canevacci (2010, p. 9) “O desejo do olhar contemporâneo, ainda mais flexível que o do passado, parece fluidificar-se na capacidade de elaborar a sua própria e irrepetível montagem icônica que mistura, sincretiza e polifoniza estilos diferenciados.”

Hibridismo é um conceito contemporâneo, voltado para a compreensão de uma sociedade também contemporânea de multiplicidades, de misturas e de convergências, na qual tudo, potencialmente, se hibridiza: as culturas, as comunicações e as artes; também as mídias, as linguagens, os signos etc. e ainda o *Design*.

A palavra “híbrido” saiu de seu reduto biológico de origem e tornou-se, praticamente, um paradigma para a descrição e a compreensão do mundo contemporâneo. Desde as últimas décadas do século XX, pode-se observar a utilização da palavra “híbrido” e suas variações em contextos muito diversificados, designando, além da sua inserção na Biologia, os processos de miscigenação étnica de globalização e de superação de fronteiras (CANCLINI, 2003), passando por fusões entre as artes, a literatura e os meios de comunicação (BAKHTIN, 1988; LÉVY, 2005; MARTÍN BARBERO, 2001; MCLUHAN, 1971; PLAZA, 2003), chegando às misturas de linguagens, promovidas pelas novas tecnologias de informação e comunicação, pelas tecnologias digitais, mais especificamente, pelo uso do computador e da *Internet*. (MACHADO, 2008; SANTAELLA, 2005; 2010)

Depreendemos, então, que o emprego do vocábulo “híbrido” e suas variações se mostram mais flexíveis e abrangentes que outros como “sincretismo”, “mestiçagem”, “miscigenação”, “fusão” ou quaisquer outras palavras que representem misturas particulares. A palavra “híbrido” se mostra livre o suficiente de uma tradição histórica e, portanto, abrange uma gama bastante variada de fenômenos na contemporaneidade.

Embora se possam encontrar diversas conceituações para a palavra “híbrido” e suas variações, sobretudo quando aplicadas a uma determinada área do conhecimento, percebe-se que todas elas se aproximam da noção de

“mistura” e da criação de algo novo. Esta noção pode abarcar todas as definições aplicadas aos diversos campos.

No *Design*, o hibridismo encontra abordagens diferentes que variam de acordo com o marco teórico utilizado pelos autores/pesquisadores, bem como em função dos objetivos de suas investigações.

Observamos dois tipos principais de abordagem dos hibridismos no campo do *Design*, os quais, embora se diferenciem entre si, sobretudo pelo referencial teórico que os sustentam, complementam-se e assim se constituem:

- a produção do *Design* no seio de uma cultura híbrida ou num contexto de “globalização”;
- e a produção do *Design* a partir de linguagens híbridas.

Enquanto a primeira abordagem se insere mais dentro de uma visão sociológica, cuja base está nos estudos culturais, para a compreensão do lugar dos produtos do *Design* enquanto bens da cultura material, a segunda lança um olhar mais específico sobre os próprios elementos de configuração do *Design* e da sua linguagem.

A semiótica tem para o *Design* uma dimensão especial. Não se trata apenas de aplicar categorias e princípios teóricos para explicar as relações de interlocução entre *designer* – pesquisa/projeto/produto – usuário. Estudá-las como manifestações do *Design* que se fundamentam no pressuposto de que o conhecimento, o uso e a manutenção de todo e qualquer produto projetado, produzido e colocado no mercado consiste no vínculo que o homem (usuário) com ele estabelece no processo de apropriação, isto é, no contexto de uma terceiridade semiótica.

A tipologia da linguagem híbrida do *Design*

As abstrações teóricas da semiótica indicam um caminho para compreender os diversos tipos de hibridismos existentes e sistematizar a tipologia das manifestações híbridas no campo do *Design*, ou seja, da linguagem híbrida do *design*.

No plano geral e mais abstrato, os hibridismos se dão no âmbito das dimensões semióticas das linguagens. A tipologia da linguagem híbrida do *Design* obedece à estrutura triádica das relações das dimensões da linguagem (sintática, semântica e pragmática) e suas articulações com os três correlatos da tríade do *Design* (forma, significado e função).

São três os principais tipos de hibridismos, dentre os quais se podem inserir todos os tipos de hibridismos existentes no *Design*:

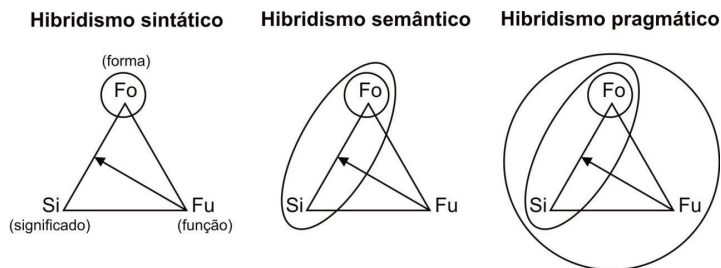
- hibridismo sintático;
- hibridismo semântico;
- e hibridismo pragmático.

Estes tipos apresentam subdivisões, que podem descrever todas as manifestações híbridas no *design* contemporâneo. As subdivisões referem-se aos aspectos das misturas, aos processos pelos quais originaram um determinado produto híbrido.

O hibridismo formal se apresenta no âmbito da materialidade dos produtos, em suas faces perceptivas. Trata-se de misturas que ocorrem na forma, sem uma necessária relação com o significado e a função. O hibridismo formal diz respeito às questões e misturas qualitativas e se realiza no cumprimento da função estética dos produtos. Já o hibridismo semântico engloba os aspectos envolvidos no hibridismo sintático, uma vez que é da ordem da secundidade, relaciona-se também com questões da forma. Como o próprio nome indica, esse tipo de hibridismo atua na dimensão semântica e se manifesta concretamente nos significados, valendo-se da função simbólica dos produtos. Por fim, o hibridismo pragmático, por pertencer à terceiridade, relaciona-se com a forma e o significado, porém manifesta-se concretamente por meio das funções (práticas) dos produtos.

Para ilustrar graficamente a interdependência entre os tipos de hibridismos (sintático, semântico e pragmático) e os elementos da tríade do *design* (forma, significado e função) descrita acima, apresenta-se uma releitura do gráfico proposto por Nadin (1990), agora aplicado à tipologia da linguagem híbrida do *Design*.

Figura 1 – Esquema das relações entre os tipos de hibridismos e os elementos da tríade do *Design*



Fonte: Adaptado de Nadin (1990, p. 7).

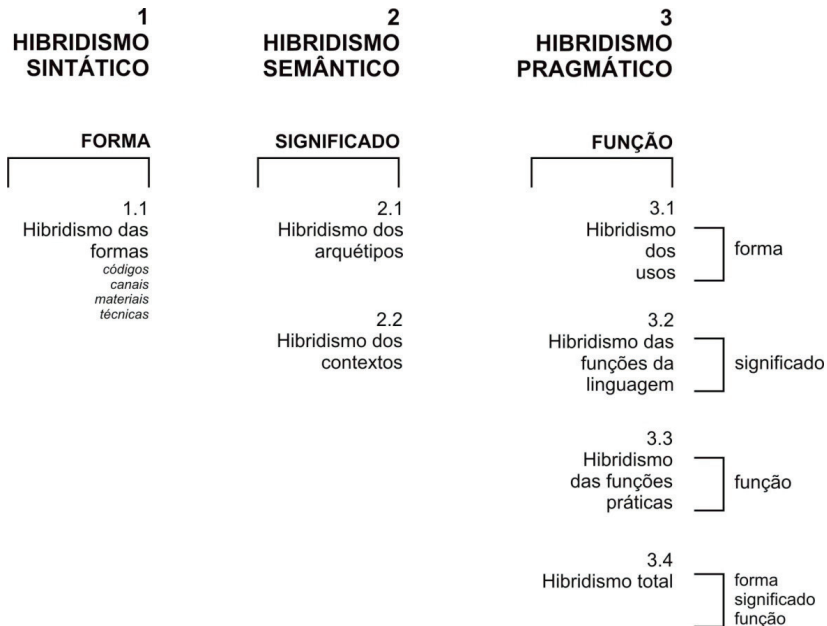
Essa é a lógica geral da formação dos híbridos no campo do *Design*. Porém, essa divisão primária desdobra-se em subtipos mais específicos, compondo uma tipologia mais ampla. A arquitetura dos tipos nasceu, então, das possibilidades lógicas de se relacionar os elementos da tríade do *Design* (forma, significado e função) entre si, respeitando a lei do inclusivo.

Assim como Niemeyer (2003, p. 47), referindo-se às categorias dos signos, afirma que “As combinações dos termos são determinadas por possibilidades lógicas que as distinções teóricas permitem”, também se pode ratificar que os tipos de hibridismos existentes se fundamentam na lógica de que “[...] um terceiro pressupõe um segundo, que pressupõe um primeiro”. (NIEMEYER, 2003, p. 47) A partir da transposição da referida lei ao contexto do *design*, pode-se dizer que a função pressupõe um significado, que pressupõe uma forma.

Apesar de se descortinar diferentes tipos de hibridismo sintático (1), todos eles encontram-se manifestos unicamente na dimensão da forma. Trata-se do hibridismo das formas (1.1) que se revela por meio dos hibridismos dos códigos, dos canais, dos materiais e das técnicas e tecnologias. Já o hibridismo semântico (2) se divide em duas possibilidades. Embora o hibridismo dos arquétipos (2.1) se apresente, em primeira instância, no âmbito do significado, deixa-se contaminar por questões que dizem respeito à forma. O hibridismo dos contextos (2.2) foca-se, plenamente, na questão do significado. Por fim, são quatro os tipos de hibridismo pragmático (3). Todos os tipos pautam-se nos aspectos das funções, no entanto o hibridismo dos usos (3.1) contamina-se pelas questões da forma e o hibridismo das funções da linguagem (3.2)

deixa influenciar-se pelo significado. É o hibridismo das funções práticas (3.3) que se foca prioritariamente nas questões da função, enquanto o hibridismo total (3.4) agrega questões que tangenciam a forma, o significado e a função.

Figura 2 – Tipologia da linguagem híbrida do *Design*



Fonte: Braida (2012, p. 236).

Neste artigo, nos deteremos apenas nas principais divisões, portanto, explanaremos, brevemente, sobre os três tipos principais:

Hibridismo sintático

O hibridismo sintático também poderia ser designado como hibridismo formal, pois é o tipo de hibridismo que se manifesta na forma dos produtos. Este é um tipo de hibridismo que está sobre a dominância da primeiridade, revelando-se na dimensão mais superficial do produto, na sua aparência, realizando-se plenamente no cumprimento de sua função estética. Sob um ponto de vista mais amplo, pode-se dizer que os produtos portadores do hibridismo

sintático são multiformes. São produtos que podem sofrer variação formal, com ou sem a ação do usuário, implicando ou não em variação de significado ou serem concebidos a partir do hibridismo de formas distintas.

O hibridismo sintático refere-se, pois, à mistura de elementos no âmbito da forma, afinal, a palavra “sintaxe” já traz em sua etimologia a noção da junção de elementos. “Etimologicamente, a palavra ‘sintaxe’ é formada por *syn*, que significa ‘junto’, ‘com’, e *taxis*, significando ‘arranjo’. Desse modo, a sintaxe pressupõe a existência de elementos (objetos) a serem combinados”. (SANTAELLA, 2005, p. 112, grifo do autor) Se no contexto linguístico a sintaxe refere-se à disposição ordenada de palavras segundo uma ordenação adequada, no *design*, bem como no contexto do alfabetismo visual, a sintaxe refere-se à formação das partes. (DONDIS, 2007)

A tipologia das manifestações híbridas do *design*, no nível da dimensão sintática, volta-se para as misturas dos suportes, meios ou canais em que as linguagens transitam, para os códigos utilizados, para os materiais dos produtos e para as técnicas ou tecnologias empregadas. Portanto, a tipologia contempla a variedade dos suportes, meios e canais e as diferenças específicas que as linguagens adquirem nesses suportes. Se, individualmente, cada um dos tipos de hibridismo sintático apresenta-se como uma variação possível, deve-se ter em mente que as divisões não são estanques, pois, em muitos casos, os códigos, os suportes, os materiais e as técnicas ou tecnologias encontram-se articulados em uma relação também de interdependência.

Assim, são subtipos do hibridismo sintático:

- hibridismo dos códigos;
- hibridismo dos canais;
- hibridismo dos materiais;
- e hibridismo das técnicas ou tecnologias.

Hibridismo semântico

O hibridismo semântico é o tipo de hibridismo que está sob a dominância da secundidade. Este tipo manifesta-se na dimensão semântica dos produtos e se torna evidente ao cumprir sua função simbólica. Embora dependa

também da forma e da função, o hibridismo semântico se evidencia concretamente, no âmbito do significado dos produtos. Nesse sentido, os produtos do *design*, estudados sob o enfoque das comunicações, não devem ser vistos apenas como objetos de uso, mas também como portadores de múltiplos significados.

É preciso notar que é pelo uso que se atingem os significados. Assim, torna-se possível ver uma nítida relação de dependência do hibridismo semântico com os hibridismos sintático e pragmático. Esta é, no plano mais abstrato, a própria lógica da ação do signo: um primeiro que se liga a um segundo com a mediação de um terceiro.

São dois os tipos de hibridismo semântico:

- hibridismo dos arquétipos;
- e hibridismo dos contextos.

Hibridismo pragmático

O hibridismo pragmático envolve as qualidades de utilidade, funcionalidade e praticidade dos produtos, possibilitando aos usuários diversos modos de integração dos produtos no seu modo de vida. É, portanto, um tipo de hibridismo que se manifesta na dimensão pragmática dos produtos do *design*, no cumprimento da função prática dos produtos. O hibridismo pragmático diz respeito às múltiplas funções dos produtos e às suas variadas possibilidades de uso.

São quatro tipos do hibridismo pragmático:

- hibridismo dos usos;
- hibridismo das funções da linguagem;
- hibridismo das funções práticas; e
- hibridismo total.

Considerações finais

Como se buscou demonstrar, a busca por uma tipologia da linguagem híbrida do *Design* fundamenta-se na semiótica. Tal tipologia apresentada

pode ser entendida como um diagrama da lógica que preside as formações híbridas no campo do *design*. Portanto, tivemos como objetivo evidenciar os substratos semióticos dos processos de hibridização presentes nos produtos (no sentido *lato*).

Partindo de uma visão contemporânea, buscamos afirmar que, ontologicamente, o hibridismo está presente na linguagem do *design*. A postura adotada reconhece o *design* a partir de suas relações transversais com as ciências das linguagens, portanto, os aportes teóricos da pesquisa estão no próprio campo, bem como na semiótica e na comunicação.

Assim, com a explicitação da tipologia da linguagem híbrida do *design*, um instrumento tanto para leitura e análise quanto para a projeção de produtos híbridos, conclui-se que toda a profusão diferenciada de hibridismos no *design* se dá no âmbito das dimensões semióticas dos produtos; produtos esses, que não são senão frutos de misturas e combinações que se reduzem a três tipos principais: hibridismo sintático, hibridismo semântico e hibridismo pragmático.

Referências

- BAKHTIN, M. M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BRAIDA, F. *A linguagem híbrida do design: um estudo sobre as manifestações contemporâneas*. 2012. 282 f. Tese (Mestrado em Design) – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- BÜRDEK, B. E. *História, teoria e prática do design de produtos*. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.
- BURKE, P. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CANEVACCI, M. Prefácio. In: COSTA, C. Z. *Além das formas: introdução ao pensamento contemporâneo no design, nas artes e na arquitetura*. São Paulo: Annablume, 2010. p. 8-9.
- DONDIS, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FIORIN, J. L. *Linguagem e ideologia*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2009.
- LÉVY, P. *Cibercultura*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2005.

- MACHADO, A. *Arte e mídia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2008.
- MARTIN BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1971.
- NADIN, M. Design and semiotics. In: KOCH, Walter A. *Semiotics in the individual sciences*. Bochum: Brockmeyer, 1990. p. 418-436. v. 2 .
- NIEMEYER, L. *Elementos de semiótica aplicados ao design*. Rio de Janeiro: 2AB, 2003.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SANTAELLA, L. *A ecologia pluralista da comunicação: conectividade, mobilidade, ubiquidade*. São Paulo: Paulus, 2010.
- SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual verbal: aplicações na hipermídia*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.
- SANTAELLA, L. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- SUDJIC, D. *A linguagem das coisas*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

O diagrama analógico de Peirce e o dispositivo cinematográfico

Ivan Capeller

A imagem cinematográfica entre o som e o sentido

Como pensar as relações entre imagem, som, e significação no cinema a partir de uma articulação conceitual entre a semiótica de Charles Sanders Peirce (1975), em especial do seu conceito de diagrama analógico, e o conceito de dupla articulação de Hjelmslev?

Como pensar uma dupla articulação do olhar ao ouvir capaz de absorver em seu diagrama todas as possíveis articulações de conteúdo e expressão exclusivamente visuais ou exclusivamente sonoras (pintura, fotografia, música etc.), bem como uma série de articulações propriamente audiovisuais anteriores (teatro, ópera, *ballet*), sem perder o seu elemento gerativo específico?

Como demonstrar que o componente gerativo do cinema resulta de uma dupla articulação audiovisual, mesmo e, sobretudo, quando o filme silencia e se faz mudo e mesmo que historicamente a precedência lógica e cronológica da imagem sobre o som seja, de um ponto de vista teórico e histórico, tão óbvia quanto ofuscante?

Se o cinema pode ser caracterizado como um dispositivo mimético, podemos pensar o diagrama analógico como o elemento gerativo específico à *mimesis* cinematográfica, pois a experiência do cinema possibilita o delineamento de uma mimetologia, isto é, de uma práxis da *mimesis* em que teoria e prática cinematográficas se defrontam, a cada instante de sua história, com a teoria e a prática de todos os dispositivos miméticos anteriores e/ou posteriores ao cinematógrafo.

O componente gerativo de um filme subentende um tipo de relação mimética que não se dá em um campo estrita ou necessariamente visual, mas em um plano material de expressão que contém um plano mental de conteúdo. Trata-se de uma *mimesis* capaz de gerar signos e de produzir significação, sendo, portanto, geradora de linguagens, embora não se encontre inteiramente codificada em qualquer língua ou meio de expressão determinado; antes, possui um léxico e uma sintaxe abertos que resultam da dupla articulação disjuntiva de dois planos distintos: um plano de expressão material e um plano de conteúdo mental.

Em sua *Logique de la Sensation*, Gilles Deleuze (1979) dá o exemplo de uma mesa de mixagem de sons: a partir de um determinado sinal de entrada (*input*), um processo de “adição de subtrações” gera um sinal de saída (*output*) análogo ao primeiro. “Análogo”, aqui, nunca quer dizer idêntico, já que o sinal de entrada é o conteúdo material de uma operação expressiva destinada, precisamente, à geração de um *output* que não é mera cópia do “som original”, mesmo quando pretende sê-lo. Com efeito, em termos estritamente analógicos, a noção de cópia entendida como a transcrição exata de um objeto em outro simplesmente não faz sentido. A operação analógica de transdução gera e “lapida” um sinal de *input* em seu *output* análogo, em uma metamorfose contínua do som que, considerada em si mesma, não está necessariamente submetida a modelos e paradigmas que controlem a analogia por relações de metáfora ou de metonímia.

O diagrama analógico opera com a semelhança sem referir-se a qualquer noção precisa de identidade. Não estamos ainda diante de qualquer tipo de modelo ou de código a ser traduzido, não entramos ainda no regime semiótico da metáfora e da metonímia. Em permanente mutação metamórfica,

o diagrama analógico reconfigura traços de expressão material quaisquer (óticos e/ou acústicos, no caso do cinema) em função de determinados conteúdos mentais (sonoros, visuais, verbais), sem o concurso de formas de significação propriamente codificadas. Estas só intervêm no diagrama em um nível mais avançado de estratificação, o nível propriamente simbólico de codificação da mensagem cinematográfica enquanto sobreposto à operação analógica de transdução fílmica.

O agrupamento mais ou menos arbitrário de diversos tipos de som em pistas é um exemplo claro de uma codificação expressiva dos sons a partir de critérios totalmente distintos dos que analisam sua expressão material em termos de frequência e amplitude, e que já indicam a formação de figuras de linguagem do cinema sonoro que podem ser facilmente identificadas como objetos para a escuta (música, falas, vozes, ambientes, efeitos). No caso de um mapa de mixagem das pistas sonoras de um filme, a estrutura propriamente geológica do componente gerativo do cinema se evidencia claramente pela forma com que as diversas pistas de som podem ser visualizadas como camadas ou estratos de significação sobrepostos à matéria da imagem-movimento.

Seria totalmente errôneo, no entanto, concluir daí que o componente gerativo do cinema é o resultado da articulação entre a imagem entendida como plano material da expressão e o som como plano mental do conteúdo, pois seu advento histórico tardio na indústria cinematográfica sempre apontou, pelo contrário, para o caráter hegemônico da visualidade na *mimesis* cinematográfica. Ora, no nível mais genérico e abstrato em que se situa o componente diagramático do cinema, a dupla articulação de conteúdo e expressão é uma possibilidade tanto visual como sonora e pode ser pensada em ambos os meios, simultânea ou separadamente.

A dupla articulação de conteúdo e expressão pode ser exclusivamente visual ou exclusivamente sonora, gerando linguagens musicais e visuais que se cristalizam esteticamente na tradição artística. Quanto à possibilidade de uma articulação propriamente audiovisual de conteúdo e expressão que não seja uma mera justaposição híbrida de linguagens, como pensá-la de forma ao mesmo tempo abstrata (teoria do cinema) e aplicada (história do cinema)?

Essa nos parece ser precisamente a questão enfrentada por Deleuze (1985) no último capítulo do seu estudo sobre a imagem-tempo, em que o som ainda é pensado como um componente adicional da imagem, entendida aqui não mais como um conjunto de signos visuais de representação, mas como um feixe temporal de relações entre objetos visuais, sonoros e audiovisuais (op-signos, sonsignos e lectosignos).

Devemos partir, portanto, de onde Deleuze parou, tendo em mente que é precisamente ao desvelar a máxima potencialidade expressiva do cinema, em sua capacidade de relacionar os sons e as imagens de forma disjuntiva, que ele descobre o elemento gerativo do cinema como certa articulação específica do audiovisual, presente em qualquer tipo de filme, pois se a síntese disjuntiva entre o olhar e a escuta está presente em todo e qualquer filme mudo ou sonoro, clássico ou moderno, analógico ou digital o elemento propriamente gerativo de um filme é sempre uma determinada articulação desta disjunção do olhar e da escuta, mesmo quando um destes elementos está, aparentemente, ausente da articulação.

Por isso, não se trata apenas de afirmar que o dispositivo cinematográfico busca a conjunção técnica do som e da imagem desde antes do cinematógrafo, e que esta foi retardada apenas por questões de ordem historicamente conjuntural. Antes, é preciso reconhecer que, mesmo quando a ausência do som é assumida como um valor específico do cinematógrafo, tal opção não só não exclui como, de fato, amplifica o papel do silêncio como objeto de escuta no espetáculo cinematográfico. Assim, Michel Chion (1993), no seu fundamental estudo *La Voix au cinéma*, observa que a denominação “filme mudo”, corrente nos países de língua latina, é bem menos precisa que a denominação anglo-saxônica “silent movie”, pois toda experiência cinematográfica é uma experiência audiovisual, ainda que surda.

Assim, a questão das relações entre o som e a imagem no cinema não pode ser reduzida, de um lado, à questão técnica da sua sincronização ou ao problema do desenvolvimento de suportes de gravação e reprodução dos sons compatíveis tecnicamente com o processamento ótico das imagens enquanto fotogramas, nem, por outro lado, pensada apenas em termos de uma adaptação tardia e controversa de uma suposta linguagem cinematográfica

puramente visual às exigências comerciais da indústria do entretenimento. Faz-se necessário demonstrar como o componente gerativo do cinema é intrinsecamente audiovisual, não só devido à rica pré-história técnica e estética do cinema sonoro, mas também por causa do seu período dito mudo, ou silencioso, e não apesar deste.

Isto se deve ao fato de que o componente gerativo do cinema não se define apenas por seu caráter audiovisual, mas, sobretudo, pelo modo específico de articular o olhar à escuta que o cinema inventa e descobre como meio de expressão, e que deve ser distinto de outras formas audiovisuais que lhe são próximas. Se o teatro se apóia comumente na conjunção audiovisual dos corpos às palavras que se fala e/ou se escuta (enquanto a dança se apoia na dis/conjunção audiovisual dos corpos aos sons musicalmente articulados), a ópera se estabelece na conjunção audiovisual dos corpos às vozes, duplamente articuladas (musical e teatralmente). O cinema, por sua vez, trabalha com a disjunção cinemática, audiovisual, do corpo à palavra e à voz, das imagens aos sons e vice-versa, do olhar à escuta e do ouvir ao falar. Portanto, o componente gerativo do cinema não é audiovisual porque resulta da conjunção técnica e estética entre imagens e sons, mas porque se baseia na disjunção do olhar e da escuta.

Disjunção aqui não significa necessariamente falta de sincronismo no nível técnico ou falta de relação aparente entre o que se vê e o que se ouve, em termos estéticos, mas o fato de que a dupla articulação entre conteúdo e expressão se estabelece a partir de um excesso constitutivo do plano material de expressão sobre o plano mental do conteúdo expresso – em outras palavras, da matéria sobre o signo, excesso este que é gerado, no caso do cinema, tanto pelo olhar como pela escuta, assim como pela relação que se pode estabelecer entre ambos.

Embora os livros de Deleuze sobre o cinema já apontem para uma cinemática do audiovisual como síntese disjuntiva do olhar e da escuta, sua forma genética de exposição situa a descrição do componente gerativo do cinema apenas no último capítulo do seu estudo. Isto é coerente com o desenrolar histórico da arte cinematográfica ao longo do século, mas acaba limitando, do ponto de vista conceitual, a compreensão plena do seu caráter gerativo.

O problema das relações entre som e imagem, no cinema, não está ligado apenas a determinadas formas estilísticas mais ou menos modernistas de expressão, pois se radica na própria especificidade mimética da produção cinematográfica em geral e no seu caráter intrinsecamente audiovisual. No entanto, a autorreflexividade típica das experiências cinematográficas modernistas se mostrou extremamente útil no desvelar do específico fílmico como componente gerativo abstrato do cinema, articulando duplamente o conteúdo à expressão através de uma disjunção audiovisual constitutiva de sua própria particularidade enquanto experiência da *mimesis*. O relativo retardo histórico desse processo de desvelamento não só não lhe nega a pertinência como, de certa forma, a confirma. A consciência clara da audiovisibilidade intrínseca ao cinema não pôde se estabelecer antes da consolidação histórica do cinema sonoro, enfrentando uma conhecida resistência que foi valorizada em demasia não só pelos teóricos e historiadores do cinema, como também pela própria indústria através de filmes quase míticos como *Singing in the Rain* (1952).

Neste sentido, em sua investigação sobre o cinema, Deleuze (1983, 1985) acompanha e aprofunda a *avant-garde* cinematográfica francesa em sua busca daquilo que Marcel Duchamp bem humoradamente chamou de *Anémic Cinéma*: a expressão abstrata do específico fílmico, ou seja, do componente gerativo do cinema como tal. Não se deve confundir, porém, o surgimento historicamente concreto de um modernismo especificamente cinematográfico, já no período do cinema mudo, com a descrição abstrata do componente gerativo do filme, presente em qualquer expressão cinematográfica concreta.

Anémic Cinéma (1926), por exemplo, é uma cinemática do *loop* enquanto forma de expressão visual. O *loop* como forma de expressão, porém, apresenta variantes sonoras tão ou mais importantes que seus correlatos visuais, assumindo, na história da música, funções expressivas diversas do *ritornello* ao *dub*, passando pela fuga e pelo *leitmotiv*. Entendido como forma de expressão especificamente cinematográfica, o *loop* extravasa os supostos limites técnicos e estéticos impostos pela prática da composição de trilhas sonoras à análise teórica (limites estes a que a análise de Deleuze apenas

aparentemente se circunscreve), para situar-se na confluência entre sons, imagens e signos que caracteriza a *mimesis* cinematográfica, em particular, como uma cinemática da *mimesis* em geral.

Ocorre aqui, com a questão da recepção do som na história do cinema, o mesmo que ocorre com a questão da recepção do cinema, como dispositivo mimético, na história da arte: estuda-se o processo derivado e secundário de constituição de uma linguagem cinematográfica qualquer (“muda” ou “falada”), com seus múltiplos estilos e gêneros, tipificando e hierarquizando os mais diversos filmes em “territórios” artísticos claramente identificáveis, como se tal processo não fosse o resultado da transformação de um efeito cinematicamente disruptivo gerado pelo próprio dispositivo, tanto visual quanto auditivamente, mesmo quando o som ou a imagem não estão presentes, parcial ou totalmente.

A própria negação do som como parte integrante da “verdadeira” arte cinematográfica funciona, assim, retrospectivamente, como uma confirmação a contrário do caráter inerentemente audiovisual do cinema, já que a experiência cinematográfica também já pôde ser considerada, por sua vez, como uma negação da “verdadeira” experiência artística.

O diagrama analógico e a geologia do filme

A expressão visual mais clara e consequente do que é um diagrama analógico se encontra nos desenhos que Jean Cocteau realizou para os créditos de seus próprios filmes, como *Orfeu*. Poeta, pintor e cineasta, Cocteau afirmava escrever como se estivesse desenhando e desenhar como se estivesse escrevendo – o que é uma excelente definição do diagrama analógico como síntese disjuntiva de um quase-objeto e de um quase-signo a partir de qualquer meio ou suporte material disponível. Do seu primeiro filme (*Le Sang d'un Poète*, 1930) até aquele que seria o seu “testamento” estético (*Le Testament d'Orphée*, 1960), Cocteau fez do cinema um meio de autorreflexão sobre o diagrama analógico em que seu caráter não exclusivamente visual se evidencia na relação entre imagens e sons, vozes e corpos, espaço e tempo. No cinema de Cocteau, a ilusória junção

sincrônica entre imagem e som se estabelece apenas para ser desvelada, em seguida, como disjunção assíncrona do olhar e do ouvir.

O princípio que preside a esta dupla articulação é o princípio diferencial de disjunção que denomino princípio do assincronismo.¹ Tal princípio não pretende negar, ou se opor, à possibilidade do contraponto, paralelismo e/ou correspondência sincrônica entre as imagens e os sons. Se o sincronismo, tecnicamente falando, é obtido a partir da constatação de uma assincronicidade constitutiva das relações entre sons e imagens, olhar e escuta, a disjunção funciona aqui como o princípio da própria conjunção: a identidade derivada da diferença, entendida como mínimo e imperceptível intervalo entre o objeto e seu duplo.

O assincronismo como princípio possibilita tanto a conjunção, em paralelo ou por correspondência, entre dois planos assim reunidos pela linearidade de um discurso, como sua disjunção, duplamente articulada, nestes mesmos dois planos, que só se revelam por sua mútua exclusão. Assim, não há necessidade de correspondência entre significantes e significados, pois o princípio do assincronismo exige apenas a isomorfia entre dois planos que, em termos mais abstratos (diagramáticos), são os planos do conteúdo mental e da expressão material. Falar em isomorfia pressupõe uma autonomia estrutural real entre estes dois planos, que articulam internamente suas próprias formas às suas respectivas substâncias: há uma forma e uma substância do conteúdo, uma forma e uma substância da expressão.

A dupla articulação, disjunta e isomórfica, destes planos é, por sua vez, duplamente articulada por seu componente diagramático. Este constitui “maquinicamente” (e não apenas mecanicamente) o componente gerativo do dispositivo cinematográfico como um dispositivo mimético, o qual passa, por sua vez, por uma série de transformações que modificam sua práxis.

Reencontramos, aqui, o diagrama analógico de que já falava Deleuze (1979) em sua *Logique de la Sensation*, agora em sua forma abstrata, isto é, propriamente diagramática. Aplicando-a ao cinema, podemos demonstrar, finalmente, a complexa inter-relação, estabelecida por Deleuze, em seus livros sobre o cinema, entre as obras de Henri Bergson e de Charles Sanders Peirce:

.....
1 Ver Ivan Capeller (2013), em *O Cinema e seu Duplo*.

EXPRESSÃO CINEMÁTICA (Bergson) Substância: luz/ Forma: imagem
CONTEÚDO CINEMATOGRÁFICO (Peirce) Forma: Signo/Substância:
interpretante

As categorias bergsonianas da imagem e da memória não adquirem, em Deleuze, o estatuto semiótico do signo, pois se articulam no plano cinematográfico da expressão material do filme, isto é, de seu suporte técnico. Assim, para Deleuze (1983), a expressão cinematográfica de um filme é a articulação da substância luminosa analogicamente impressa na película às formas “bergsonianas” da imagem: imagem-movimento e imagem-tempo. Esta articulação, por sua vez, é duplamente articulada às formas simbólicas do conteúdo da mensagem cinematográfica, articuladas, segundo a semiótica de Peirce, aos seus interpretantes, entendidos como possibilidades intrínsecas à substância do seu conteúdo. A seta representa a dupla articulação como princípio (cinematográfico) do assincronismo, estabelecendo conjunções e disjunções entre os diversos planos (simultâneos ou sequenciais) de um filme sem seguir nenhum modelo ou padrão pré-estabelecido de correspondência.

A estruturação acima proposta, no entanto, procura apenas ilustrar como Deleuze deduziu o componente gerativo do cinema desta articulação conceitual específica entre Bergson e Peirce. O diagrama acima pode ser pensado, de forma igualmente abstrata, para qualquer filme ou objeto pertinente à teoria do cinema, na medida em que apresenta a dupla articulação como o princípio-motor de uma disjunção assíncrona qualquer:

EXPRESSÃO CINEMÁTICA Substância: ótica e acústica/Forma: janelas e
“print-masters” CONTEÚDO CINEMATOGRÁFICO Forma: gêneros e estilos/
Substância: filmes e obras

Torna-se possível o delineamento de uma verdadeira “geologia do filme” em que seus diversos regimes de temporalidade se articulam segundo a disjunção do conteúdo à expressão, consolidando diversos extratos e linhas de reconfiguração mimética no dispositivo, ou máquina, cinematográfico. Seu substrato, a substância da expressão cinematográfica, é a matéria ótica e acústica

pré-formada, em estado de variação contínua de intensidade e padrão frequencial, tecnicamente registrada em suportes pré-determinados.

Tais suportes definem as formas da expressão cinematográfica, ou epis-tratos, como as janelas de projeção que determinam o formato técnico da imagem ou os diversos tipos de *print-master* sonoro, monaurais e estereofônicos, que se imprime em uma película. Variam lenta e continuamente ao longo da história do cinema, modificando imperceptivelmente a substância do conteúdo a partir de modulações efetivadas na substância da expressão. Constituem-se, portanto, em um plano de organização imanente ao dispositivo cinematográfico, responsável por suas sucessivas (des)territorializações ao longo da história em padrões técnicos e formais claramente distinguíveis pelo historiador (uso específico de lentes e câmeras, variedades específicas de material sensível e equipamento, procedimentos técnicos padronizados, da captação à projeção).

Parastratos são as formas do conteúdo cinematográfico, domínio do signo e da representação no cinema, geralmente designado como estética do filme. Linguagens e narrativas, gêneros e estilos, sintagmas e paradigmas, autores e personagens se solidificam nesses extratos, (re)codificando incessantemente o sentido do filme através da preleção descontínua (montagem) de formas da expressão. Variam rápida e subitamente ao longo da história, em padrões estéticos que são objeto de inevitáveis (e, às vezes, inúteis) controvérsias.

A substância do conteúdo, enfim, é o próprio texto do filme como objeto pragmático desta “geologia”, oscilando disjunta e assincronamente, ao longo da dupla articulação audiovisual entre o olhar e a escuta, o rosto e a voz (componente gerativo), mas também entre a ficção e o documentário, *mimesis* e *práxis* (componente transformacional), ou, mais genericamente, entre o mecânico e o anímico, o conteúdo e a expressão (componente diagramático).

Cada filme apresenta suas próprias linhas de dis/conjunção entre o seu conteúdo e sua expressão: linhas síncronas e assíncronas que convergem e divergem, entram e saem de fase, (re)sincronizando-se ou não. Algumas destas linhas se fazem plenamente visíveis/audíveis ao espectador/ouvinte do filme, exigindo sua atenção, total ou parcial. Outras costumam o filme de

forma silenciosa e subterrânea, permanecendo escondidas àquele que não souber descobri-las.

Em todo caso, como o dispositivo cinematográfico é um dispositivo mimético genérico (ou uma mimetologia da experiência), pode apresentar todas as possibilidades de reconfiguração da experiência anímica do mundo, das mais codificadas e banais às mais inapreensíveis e sublimes.

Referências

ANÉMIC Cinéma. Direção: Marcel Duchamp. [Paris]: B&W, 1926. 1 carretel (10 min.), 16 mm.

CAPELLER, I. O cinema e seu duplo. *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, p. 150-169, 2013.

CHION, M. *La voix au cinéma*. Paris: Éd. Cahiers du Cinéma, 1993.

DELEUZE, G. *L'Image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

DELEUZE, G. *L'Image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

DELEUZE, G. *Logique de la Sensation*. Paris: Éd. de la Différence, 1979.

HJELMSLEV, L. *Essais Linguistiques*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1971.

PEIRCE, C S. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1975.

Textos televisuais: impasses e articulações teóricas, proposições metodológicas

Elizabeth Bastos Duarte
Maria Lília Dias de Castro
Adriana Stürmer

Este breve relato procura reunir e sistematizar um longo percurso de investigação iniciado já nos anos 1980, na perspectiva da semiótica discursiva de inspiração europeia e direcionado, nos últimos 15 anos, ao exame da produção televisual.

Esse percurso vem contando, desde 2009, com a colaboração do grupo de pesquisa Comunicação Televisual – Com TV (coordenação de Maria Lília Dias de Castro e Elizabeth Bastos Duarte), ligado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCom) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), cujo propósito maior é o desenvolvimento de uma metodologia de análise capaz de dar conta da complexidade e hibridação dos textos televisuais, ou seja, o encontro de soluções para impasses e articulações teóricas necessárias ao encaminhamento metodológico das pesquisas em curso no âmbito das investigações realizadas pelo grupo.

Com esse intuito, o grupo tem retomado algumas premissas hjelmslevianas que, de certa forma, fundamentam as formulações teóricas de Grei-

mas, Barthes e Bakhtin e justificam a articulação entre suas proposições, bem como possibilitam a agregação de contribuições advindas da produção dos próprios membros do Com TV.

O que ora se apresenta são os resultados considerados relevantes desse incansável ir e vir entre teoria, metodologia e prática analítica, passando, como já se referiu, pela revisão, ampliação e adequação de conceitos que assumem aqui um caráter operacional em relação à análise e interpretação dos produtos televisuais.

Dentre as contribuições do ComTV, acredita-se, merecem destaque:

- a concepção de gêneros, subgêneros e formatos televisuais e a proposição de um dispositivo discursivo, a “tonalização do discurso”, apresentadas por Duarte;
- a identificação e configuração de um novo gênero televisual, o “promocional”, apresentada por Castro; e
- o desenvolvimento de uma metodologia de inspiração semiótica adequada à análise do texto televisual, que vem sendo acurada, aplicada e ajustada às pesquisas realizadas pelo grupo.

Entre as articulações genéricas e o tom

Como qualquer outro texto, o televisual mantém relações de caráter paradigmático com outros textos, fundadas nos traços de semelhança e dessemelhança. É, nesse contexto, que interessa atualizar as questões relativas aos gêneros.

Os textos televisuais propõem realidades discursivas diversas aos telespectadores. E, se até há bem pouco tempo, a televisão operava com dois tipos de espaços: os internos, que eram espaços de estúdios, e os externos, próprios das ações do mundo, conectados entre si pelos dispositivos tecnológicos – hoje, o mundo exterior deixou de ser a única fonte a partir da qual a televisão propõe “realidades discursivas” e as alimenta: os espaços internos passaram a fomentar acontecimentos com reflexos no mundo exterior, funcionando como referência para as realidades discursivas que a televisão constrói. É o meio desenvolvendo seus próprios percursos de acesso ao “real”,

a partir dos quais constrói realidades de ordens diversas: a “metarrealidade”, tipo de realidade discursiva veiculada pela televisão que tem como referência direta o mundo exterior e natural, constituindo-se naqueles produtos que têm por base a veridicção em relação a acontecimentos exteriores ao meio sobre os quais a tevê não detém o controle; a “suprarrealidade”, tipo de realidade veiculada pela televisão que não tem compromisso direto com o mundo exterior, mas com a coerência interna do discurso que produz, constituindo-se nos produtos ficcionais que têm por base a verossimilhança, pautados por leis, convenções e regras próprias; a “pararrealidade”, novo tipo de realidade veiculada pela televisão que não tem como referência o mundo exterior, mas um mundo paralelo, construído no interior do meio, que, então, estabelece suas regras de funcionamento, constituindo-se naqueles produtos que têm por base a hipervisibilização de acontecimentos provocados e controlados pela própria televisão.

Ora, há uma relação estreita entre essas realidades discursivas e os gêneros televisuais. O gênero televisual seria, nessa perspectiva, uma macroarticulação de categorias semânticas capazes de abrigar um conjunto amplo de produtos televisuais que partilham umas poucas categorias comuns.

Acredita-se existirem, assim, em televisão três grandes gêneros: o factual, que opera com a metarrealidade, propondo como regime de crença a veridicção; o ficcional, que se movimenta na suprarrealidade, propondo como regime de crença a verossimilhança; e, finalmente, o simulacional, que opera com a pararrealidade, propondo como regime de crença a hipervisibilização como equivalência ao conhecimento pleno.

Como modelizações virtuais, modelos de expectativa, os gêneros constituem-se em uma primeira mediação entre produção e recepção; referem-se ao tipo de realidade discursiva que um produto televisual constrói, considerando o tipo de real que toma como referência e o regime de crença que propõe ao telespectador. Nessa perspectiva, a noção de gênero em televisão não passa de uma abstração; é da ordem da “virtualidade”, uma vez que nenhum produto manifesta apenas essas categorias genéricas enquanto tal, em sentido restrito, em sua extensão e exclusividade. Os subgêneros e formatos são responsáveis pelos percursos de configuração dessas realidades, ou

seja, pelos seus procedimentos de colocação em discurso, projetando sobre essas categorias genéricas formas que as estruturam, permitindo sua manifestação.

Dito de outro modo, a noção de gênero, em televisão, deve ser compreendida como um feixe de traços de conteúdo da comunicação televisiva que só se atualiza e realiza quando sobre ele se projeta uma forma de conteúdo e de expressão – representada pela articulação entre subgêneros e formatos, esses, sim, procedimentos de construção discursiva que obedecem a uma série de regras de estruturação, envolvendo seleções e combinações em diferentes níveis. O subgênero é uma das possíveis atualizações de um gênero; o formato é da ordem da realização. Sob a chancela do subgênero, pode-se agrupar um número infindável de tipos de programas televisuais, mas, evidentemente, ele diz muito mais que o gênero sobre um determinado produto televisual. Como estrutura geral, ele preexiste à realização efetiva de qualquer produto televisual, fazendo parte de um fundo de conhecimento comum que se constitui no conjunto de regularidades e expectativas que o definem como prática cultural e discursiva. Ora, se a noção de subgênero subsume uma pluralidade de programas, a de formato, em contrapartida, os diferencia, identificando a forma e o tipo de configuração de um produto televisual: o formato é a realização dos subgêneros, na medida em que pode até mesmo reunir e combinar vários subgêneros em um único programa. Em verdade, o formato é o processo pelo qual passa um produto televisual, desde sua concepção até sua realização. Trata-se do esquema que dá conta da estruturação de um produto televisual, constituído pela indicação de uma sequência de atos que se organizam a partir de determinados conteúdos, com vistas a obter a representação de caráter unitário que caracteriza o programa – cenários, lugares, linha temática, regras, protagonistas, modalidades de transmissão, finalidades e tom, estando ligado, por outro lado, a toda estrutura comercial de uma emissora ou produtora de televisão, fato que deixa nele vestígios, semantizando e reciclando as demandas oriundas dos públicos: as estratégias de comercialização não são algo que se acrescente depois; elas deixam marcas na estrutura do formato.

Um aspecto a discutir, pela sua relevância na produção televisual, é a relação do tom com os subgêneros e formatos. Acredita-se que a situação comunicativa televisual comporta, para além das ancoragens de tempo, espaço, aspecto e atores, um outro dispositivo sintático-semântico, a que se propõe chamar de “tonalização do discurso”, responsável pela conferência de um “ponto de vista”, a partir do qual sua narrativa quer ser reconhecida pelo telespectador, independentemente do plano de realidade ou do regime de crença com que opera, visto que “[...] uma emissão pode se referir à realidade ou à ficção, sob vários tons”!¹ (JOST, 2007, p. 65, tradução nossa) A tonalização é, então, uma forma específica de endereçamento que ganha muita relevância no discurso televisual.

Em textos complexos como os produtos televisuais (em que as linguagens sonoras e visuais se superpõem, sobre determinadas pelos meios técnicos), a percepção do tom se dá do conteúdo à expressão, sendo extensiva à totalidade da emissão.

O processo de tonalização tem por tarefa a atribuição estratégica de um tom principal ao discurso produzido e a sua articulação com outros tons a ele correlacionados. Mas, é preciso ter presente que, para além de inclinações, tendências ou outras peculiaridades, a escolha de um tom em televisão é uma deliberação de caráter estratégico. Mais ainda, essa deliberação sobre o tom confere ao produto televisual um caráter interpelativo: acertar o tom, ou melhor, sua expressão, implica que ele seja reconhecido e apreciado pelo telespectador. Ele supõe um interlocutor virtual ou atual que, na medida em que é capaz de detectar o tom conferido a um produto televisual, torna-se cúmplice de seus enunciadores; percebe sua proposição engajante; adere ao convite que lhe é feito pela instância da enunciação. Trata-se de um jogo que, mais do que fazê-lo refletir ou entreter-se, tem uma intenção estratégica: manter o telespectador cativo. Ora, esse jogo é demasiado astucioso para ser verdadeiramente informação ou mero entretenimento.

Como é previsível, a proposição de um tom orienta-se por um feixe de relações representadas pela tentativa de harmonização entre o tema, o gênero/subgênero do programa, o público a que se destina, e o tipo de interação

1 “[...] une émission peut référer à la réalité ou à une fiction, sur plusieurs tons”.

que a emissão pretende estabelecer com o telespectador. Sua escolha nunca é neutra, procurando sempre fazer jus ao conjunto do real que quer dar a conhecer a partir de um ponto de vista singular. Os tons podem combinar-se entre si para dar corpo a um determinado programa televisual, operando sobre um fundo comum de discursos que compõem o paradigma do subgênero. Mais ainda, cada subgênero televisual atualiza, como expectativa social ou prática de audiência, um tom principal ou uma combinatória tonal. Não obstante, no processo de realização de um subgênero televisual, cada formato manifesta sua escolha tonal, expressa por uma determinada combinatória de tons, que passa a identificar o programa. Assim, o tom de cada emissão televisual é composto por elementos dados e elementos novos. Envia, obrigatoriamente, a combinações tonais preexistentes, previstas pelo subgênero, mas reserva espaços opcionais para as novas combinações que passam, então, a identificá-lo como formato. Com isso se quer dizer que todo subgênero televisual já tem como dado o tom que lhe seria adequado e que cada formato, opcionalmente, pode acessar novas combinações tonais que o distingam do subgênero *stricto sensu*. Dessa forma, a combinatória tonal é traço distintivo entre subgêneros e formatos, pois, embora as produções televisuais de um mesmo subgênero apresentem, em princípio, semelhanças tonais, elas operam com determinadas combinações tonais que as distinguem entre si, tornando-se sua marca registrada. Ainda que não sejam sempre absolutamente originais, essas combinações atuam como signo de diferenciação com forte potencial fidelizador do público telespectador.

O processo de tonalização implica dois tipos de procedimentos, com vistas à harmonização e compatibilização das combinações tonais, envolvendo movimentos de: modulação, deslocamento ou passagem do tom principal aos tons complementares a ele relacionados e vice-versa; gradação, aumento ou diminuição de ênfase em determinado tom, minimização *versus* exacerbação. Esses procedimentos sustentam a eficácia das combinações tonais, envolvendo subtrações ou adições de tons, repetições ou proposições de alterações tonais, pois possuem também uma função de autorregulação, tendo em vista as relações e reações do enunciatório frente ao discurso enunciado.

A combinatória tonal investida em um produto televisual pode-se dar entre tons afins, ou seja, coerentes e compatíveis entre si ou não. De qualquer forma, eles se manifestam pela relação estabelecida entre as diferentes linguagens sonoras e visuais empregadas em sua textualização – figurino, representação, gestos, expressão corporal, fala, cenário, ruídos, música. Assim, o grau de intimidade que une os tons atualizados em uma dada combinatória tonal é variável. (HJELMSLEV, 1975) Quando se observa uma conexão relativamente íntima entre dois tons, diz-se que eles contraem uma relação de coerência. Se, ao contrário, inexistente tal conexão, há uma relação de incoerência entre eles que provoca rupturas. Mas, a ideia geral de coerência apresenta duas variantes:

- a inerência, na qual está em jogo a interioridade da relação (interioridade vs. exterioridade);
- a aderência, na qual está em pauta o contato da relação (proximidade vs. distanciamento).

Existem traços que de per si são inerentes a um determinado tom; entre outros, há zonas de intersecção. Dessa forma, a conexão entre os tons pode obedecer a uma maior ou menor coerência, já a relação de aderência, fundada no contato, pode ser de maior ou menor intimidade. Quando o contato nem mesmo existe, tem-se uma relação de incoerência; esse jogo entre coerência e incoerência acontece em muitos programas televisuais, dos *sit-coms* aos telejornais.

Do ponto de vista discursivo, a deliberação sobre o tom interfere na configuração dos atores, do tempo, do espaço, bem como da própria organização narrativa. Em nível textual, o tom se impõe como uma pretensão de conteúdo em busca de diferentes traços expressivos que o exteriorizem. Esses traços podem não se dar imediatamente a ver, encontrando sua forma de expressão na articulação de diferentes níveis de linguagens, ligadas à harmonização de cores, formas e sons, ao jogo de câmeras e edição, aos registros de língua, ao figurino, cenário, encenação: manifestam-se estrategicamente através da sobreposição e inter-relacionamento de diferentes substâncias e formas de expressão, que servem simultaneamente para

veicular outros sentidos. Há, não obstante, programas televisuais em que existem atores discursivos – apresentadores, âncoras, repórteres –, responsáveis pela proposição e manutenção do tom, centralizando em si a tarefa de tonalização da emissão.

Cada programa busca sua identidade em determinados traços, dentre os quais está certamente o tom. Nesse caso, o desafio é duplo: descobrir o tom adequado e zelar por sua manutenção no decorrer dos episódios, capítulos, temporadas, edições ou jornadas de um mesmo programa.

Sobre o gênero promocional

A discussão em torno de uma das questões relevantes dentro do grupo – a dimensão promocional – nasceu de um olhar sobre a própria televisão brasileira no mundo globalizado, tendo em vista a atuação simultânea como veículo de comunicação e como empresa comercial. Nesse sentido, além de se voltar à informação, ao entretenimento e à educação (tradicionais funções do veículo de comunicação), a televisão ainda se preocupa com a manutenção do próprio negócio (dimensão empresarial), o que a obriga a incorporar a função de qualificar e divulgar seu fazer, disputando com a concorrência índices de aceitabilidade e posição no mercado. Só assim as emissoras de televisão conseguem atingir margens comerciais que garantam resultados positivos, possibilitando investimentos para atualização tecnológica, pagamento de custos fixos e obtenção de lucros.

Com esse entendimento, enfatiza-se que, a par das tradicionais funções televisuais, existe outra, talvez a principal, pois permeia as demais, e que passa praticamente despercebida da maioria do público: a função promocional, compreendendo duas direções que se complementam, a publicização e a projeção. A primeira diz respeito à atividade de divulgar, de propagar, de dar a conhecer, a um público determinado, aspectos positivos e/ou vantagens de qualquer produto, marca, valor, ideia ou serviço, através de recursos de ordens diferentes que possam estabelecer vínculo com esse público; a segunda diz respeito à atividade de impulsionar, de conferir respeito, credibilidade a produto, pessoa, marca, ideia, serviço. Combinando os valores da sociedade

com a natureza e os interesses do público, a função promocional empresta poder a tudo que ocupa espaço na tela. E esses valores, dentro da sociedade moderna, são fundantes e decisivos nas relações entre as pessoas.

Assim, retomando a noção na perspectiva da televisão, pode-se reconhecer a relevância que essa “promocionalidade” assume, seja dentro da empresa comercial, ocupando os espaços comercializados a anunciantes externos, os espaços dedicados à fala da própria emissora e/ou as políticas desenvolvidas pela empresa no seu meio de atuação. A intenção é, sempre, garantir o espaço qualificado, a grade atrativa, o envolvimento com a sociedade e o perfil de empresa, capaz de satisfazer o público, aumentar a audiência e atrair mais anunciantes para seus espaços. Nessa perspectiva, a promocionalidade funciona como mediação entre o interesse dos anunciantes, externos ou internos, e o fortalecimento do consumo, vale dizer, entre a ordem econômica e os valores sociais e culturais que ela, de certa forma, fomenta. Soma-se ainda a esse panorama o desenvolvimento tecnológico que favorece o fluxo constante das informações e alimenta o poder da mídia.

Nesse sentido, a ação promocional, presente na e pela televisão, centrada nas ações de propagação de informações, de qualificação de produtos e, principalmente, de conferência de valor e prestígio recorre aos mesmos planejamentos afeitos ao marketing. É regida, dessa forma, pela lógica econômica, por estar ligada ao desenvolvimento e à permanência de uma empresa no mercado; tecnológica, por ser responsável pela conformação das imagens veiculadas, qualidade e quantidade de difusão, formas e práticas de consumo; e simbólica, por organizar discursivamente as mensagens midiáticas, considerando as linguagens convocadas e as gramáticas que sobredeterminam sua expressão.

Nessa medida, no âmbito do discurso, a promocionalidade insere-se na categoria de gênero, instituído como um domínio do conhecimento que se atualiza sob a forma de subgênero e se manifesta através de distintos e variados formatos. Seu princípio constitutivo é o caráter mercadológico, pelo fato de suas produções responderem aos interesses da própria televisão, e dos anunciantes externos, sempre em busca de bons resultados financeiros para continuar operando no mercado de comunicação.

Em termos de construção discursiva, a promocionalidade recorre a um tipo de realidade de natureza diversa, pois ora evoca o mundo natural, fazendo referência a produtos, programas, marcas, serviços, ora apela ao compromisso direto com o mundo exterior, ora, por fim, constrói um mundo paralelo, com regras próprias de funcionamento. Por isso se pode dizer que, na promocionalidade, predomina a plurirrealidade, ou seja, um “tipo de realidade discursiva veiculada pelas mídias que pode tomar como referência simultaneamente o mundo real, ficcional e/ou paralelo” (DUARTE; CASTRO, 2014, p. 77), para oportunizar ao telespectador o conhecimento do mundo que lhe é ofertado. Daí resultam os produtos do gênero promocional, que, com base na veridicção/hipervisibilização, voltam-se à divulgação de empresas, produtos, serviços, ideias, conceitos. São realizações do gênero que ocupam:

- os intervalos entre programas: sequência de espaços publicitários de anunciantes variados, inserções de patrocínio, ações de responsabilidade social, exposição da logomarca da emissora, chamamento à programação;
- o interior dos próprios programas de uma emissora: difusão de ações de cunho comercial e/ou social, *merchandising*, chamamento a atores e/ou produtos da emissora, remissão a outros programas.

De maneira geral, o produto promocional alia a objetividade da informação, do dado verdadeiro, com a subjetividade da emoção, do inesperado, da magia. Ao mesmo tempo em que faz referência ao mundo real, ele também valoriza uma angulação ilusória, convocando o telespectador para nele projetar seus sonhos, sua fantasia. Qualquer veiculação de produtos ou qualquer chamamento a programas, por exemplo, produz um misto de informação e de encantamento, como se o telespectador se rendesse ao poder da tela.

Dessa forma, a promocionalidade colabora na criação de novas formas de organização e de produção econômica, gerando mudanças nas experiências diárias e, em consequência, na vida de todos: as pessoas se apropriam de bens/produtos/serviços, envolvendo tanto as necessidades básicas – alimentação, habitação, vestimenta, locomoção, lazer – como aquelas consideradas complementares à vida do ser humano.

Das proposições metodológicas

Os produtos televisuais são, na perspectiva da semiótica discursiva, textos, ou seja, a manifestação de um processo de produção de significação, da função de interdependência contraída entre expressão e conteúdo, que – considerando a ordem lógica, formal, emocional ou moral que encerram – estão articulados em um universo próprio, industrialmente construído, um mundo-mercadoria, visto que as emissoras oferecem, como qualquer outra empresa comercial, seus produtos ao mercado. Mais ainda, trata-se de textos extremamente complexos, cujo conteúdo se expressa através da articulação simultânea de diferentes linguagens sonoras e visuais: de um lado, tem-se a plástica da imagem – estilos de cenário, figurino, maquiagem, iluminação, enquadramento, modos de interpretação; de outro, há os elementos sonoros – os ruídos, o verbal, o musical –, além de todo tipo de mixagem, decorrente de seu processo de captação e edição. São textos que se constroem, dessa maneira, de forma intersemiótica, utilizando todo um *mix* de linguagens em interação.

Ora, ao longo dos seus mais de 80 anos de existência, a televisão foi constituindo uma espécie de “gramática” do meio, em que todos esses elementos estruturam-se em função de um modo particular de contar as narrativas, aquele que é próprio da televisão, dependente das possibilidades dos meios técnicos de produção, circulação e consumo dos produtos televisuais, que acabam por funcionar como linguagens que sobredeterminam o sonoro e o visual.

Por outro lado, a busca incessante do novo, a reiteração permanente do que deu certo, a velocidade de seu processo de produção, aliadas à rapidez com que a ciência vem-se traduzindo no contexto tecnológico, dotam os textos televisuais de características bastante peculiares: há uma exclusão dos temas centrais em prol do pluralismo e da multiplicidade; há a substituição da integridade, da globalidade, por uma fragmentação cujas dimensões são cada vez mais exíguas. A densidade das imagens, a sobrecarga de informações, a intertextualidade feita de referências, alusões, apropriações, o desdobramento do tempo em uma série de presentes ou em sequências de duração desigual conferem a esses textos um caráter híbrido. E essa hibridização mani-

fecha-se em diferentes direções; quer interna, quer externamente, o que faz com que a gramática do televisual esteja em permanente construção, dificultando muitas vezes sua análise e compreensão e obrigando a consequente revisão, articulação e adequação das formulações à compreensão mais real e efetiva dos textos televisuais, pois o que interessa realmente é verificar como os textos televisuais fazem para dizer o que dizem.

E enfrentar o desafio teórico-metodológico que a produção televisual impõe, é, em primeiro lugar, ter presente que não se podem analisar os produtos televisuais independentemente de sua relação com o processo comunicativo e enunciativo que os engendra e constitui, cujas características particulares têm repercussões sobre seus conteúdos e linguagens.

Algumas premissas hjelmslevianas, nessa direção, fornecem indicações do percurso metodológico a ser trilhado, bem como das possibilidades de sua articulação com as formulações de outros teóricos com: Barthes, Bakhtin, Greimas, senão, vejam-se:

- Considerado isoladamente, texto algum tem significação; toda a significação nasce de um contexto;
- Todo texto contrai relações com outros pelos quais poderia ser substituído e que constituem o seu paradigma (ou ... ou);
- Todo texto contrai relações com outros textos que o precedem e/ou sucedem na cadeia sintagmática (e ... e);
- Todo texto contrai relações internas de interdependência entre seus dois planos, expressão e conteúdo, e, no interior de cada plano, entre forma e substância;
- O sentido é o resultado da projeção de uma forma sobre a substância, quer de expressão, quer de conteúdo;
- Forma e substância são termos relativos – o que é substância em um nível de análise pode ser forma em outro e vice-versa;
- Uma semiótica, ERC (denotação) pode se transformar em plano do conteúdo ou da expressão de uma nova semiótica. É o que se denomina respectivamente de metassemiótica ou semiótica conotativa.

Ora, as formulações teóricas de Greimas, Barthes e Bakhtin são, de certa forma, desenvolvimentos das premissas hjelmslevianas. Assim, se Greimas, com sua concepção de narratividade, atua em âmbito mais restrito e definido, projetando uma forma organizadora do conteúdo extensiva a tudo o que os homens dizem em qualquer linguagem, já Bakhtin se fixa nas relações intertextuais, sejam elas de caráter paradigmático (gêneros textuais) ou sintagmático, o que também é trabalhado por Barthes, quando se dedica ao exame dos processos conotativos e metassemióticos.

Parece incontestável que os textos televisuais vão muito além de si mesmos, ultrapassam seus limites formais, demonstrando e apontando sua suplementaridade: dizem sempre muito mais do que aquilo que está enquadrado em suas fronteiras restritas. Mas, são exatamente esses limites que indicam suas novas margens, ou seja, sua passagem de texto para uma textualidade que incorpore outras circunscrições.

Daí a razão pela qual o estabelecimento de uma metodologia de análise coerente com a proposta teórica, adequada aos objetivos e apropriada à descrição do objeto de estudo, o produto televisual, implica a convocação para sua textualidade daqueles elementos pertinentes à análise pretendida, envolvendo, se for o caso, as relações do texto em análise:

- com seus entornos de caráter amplo e restrito;
- com sua própria enunciação;
- com outros textos com os quais ele dialoga paradigmática ou sintagmaticamente;
- no seu interior entre os dois planos, expressão e conteúdo.

Como, nessa textualidade, o texto transborda seus limites, há uma espécie de apagamento das linhas claras de demarcação entre o que faz parte de sua intratextualidade, intertextualidade ou paratextualidade. Ela passa, então, a constituir-se, além dos próprios textos, de para e intertextos que os acompanham e deles fazem parte, possibilitando ultrapassar barreiras e fronteiras: a textualidade acontece, dessa forma, nos espaços em que o texto se descentra, oferecendo vários mundos possíveis, ou seja, diferentes narrativas. Daí a relevância da definição e determinação dos níveis de pertinência de

uma análise, ou seja, daquilo que deve ser agregado ao âmbito do processo de significação em exame. Um texto pode ser assim examinado, tendo em vista o objetivo do analista, não apenas pelas relações de caráter intratextual, mas, também, por aquelas de caráter paratextual, concernentes ao contexto comunicativo/enunciativo, e/ou ainda por aquelas de caráter intertextual, de ordem quer paradigmática, quer sintagmática.

Uma análise que se proponha a dar conta dessas virtuais relações, deve considerar esses diferentes âmbitos de interação que comportam, cada um deles, variados dispositivos. Por dispositivos, entendem-se os diferentes mecanismos de ancoragem, presentes na textualidade em análise, que manifestam, sob a forma de procedimentos/estratégias, as seleções e combinações operadas pelo enunciador quanto à forma de condução de um dado processo comunicativo e/ou discursivo; elas podem ser de várias ordens e/ou pertencerem a diferentes âmbitos do processo, para, inter ou intratextual, em que atuam.

Com isso se quer dizer que:

- o âmbito paratextual comporta dois tipos de dispositivos – o de contextualização sócio-histórica e o de contextualização enunciativa –, responsáveis pela configuração da situação comunicativa/enunciativa e de seus entornos que podem ou não estar assinalados no texto. Esses dois dispositivos manifestam-se através do emprego de diferentes procedimentos ou estratégias de ordem comunicativa e enunciativa;
- o âmbito intertextual comporta dois tipos de dispositivos – o de paradigmática, ou seja, de atualização de modelos textuais, e o de sintagmatização, ou seja, de metatextualidade ou conotatividade –, responsáveis pelo estabelecimento de conexões entre o texto em exame e outros textos. Esses dois dispositivos manifestam-se através do emprego de diferentes procedimentos ou estratégias concernentes ao tipo de referência ao modelo ou às formas de transposição operadas;
- o âmbito intratextual comporta dispositivos discursivos (plano do conteúdo) e dispositivos expressivos (plano da expressão), respon-

sáveis pela estruturação do relato e sua manifestação textual. Os dispositivos discursivos distinguem-se entre si pelo caráter semântico (tematização e figurativização) ou sintático (actorialização, temporalização, espacialização e tonalização), manifestando-se através do emprego de diferentes procedimentos ou estratégias.

A seleção dos procedimentos nesses diferentes âmbitos que compõem a textualidade em análise é sempre estratégica, estando diretamente relacionada às intenções de dado processo comunicativo.

Em síntese, todo o jogo comunicativo, embora se submeta a um conjunto de regras, utiliza-se de estratégias de convencimento, que perpassam toda sua textualidade. A escolha dessas estratégias pode fundamentar-se na lógica ou em diferentes figuras de manipulação, podendo levar o “fazer” via cobiça/suborno; via alguma forma de coerção, temor, receio e/ou medo, via formas de encantamento ou fascínio, ou ainda via desafio, incitação. Essas diferentes modalidades de manipulação podem se atualizar através da adoção de distintas estratégias comunicativas/discursivas, uma vez que aquilo que seduz, tenta, intimida ou provoca é variável de sujeito para sujeito. A escolha de uma figura em detrimento de outras pressupõe assim um conhecimento do enunciador sobre o enunciatário: a eficácia de uma forma de manipulação está diretamente relacionada a esse conhecimento do enunciador sobre o enunciatário, que é indispensável para o êxito do processo comunicativo.

À guisa de exemplo

Uma das pesquisas realizadas no âmbito do ComTV dispõe-se a investigar a incidência do tom como traço distintivo de diferentes produtos televisuais, pertencentes a um mesmo subgênero, bem como sua função no processo de constituição identitária de uma emissora de televisão. A proposta é examinar diferentes programas de auditório exibidos atualmente pela Rede Globo de Televisão (RGT), caracterizados como subgênero, identificando as especificidades do formato por eles adotado e examinando sua forma de estruturação discursiva, com foco, em especial, no processo de tonalização, e nas estratégias empregadas para sua manifestação formas de endereça-

mento e interpelação dos telespectadores –, a fim de verificar, comparativamente, se partilham traços em comum definidores da produção da RGT.

A tese desenvolve, assim, esses dois conceitos propostos por Duarte (2004, 2010, 2014): o de gênero, aplicado aos programas de auditório e aos diferentes formatos por eles adotados; e o de tom, configurado como traço distintivo de diferentes formatos.

O significativo número de programas de auditório presentes na programação das diferentes redes de televisão brasileiras justifica a relevância de um exame mais atento desse subgênero televisual. Os programas de auditório parecem constituir-se, do ponto de vista genérico, como um subgênero híbrido: recorrem, muitas vezes, a diferentes gêneros, subgêneros e formatos, ao mesmo tempo em que reúnem algumas características que permitem, de pronto, identificá-los. Eles caracterizam-se, grosso modo, pela presença de alguns elementos comuns, configuradores desse tipo de produção, tais como:

- a presença de um ou mais apresentadores, que comandam as atividades desenvolvidas e conferem um tom principal à produção;
- a realização, prioritariamente, em estúdio;
- a presença obrigatória de uma plateia, com graus distintos de participação, possibilitando um efeito de sentido de maior proximidade com o telespectador, que se sente por ela representado;
- a presença de participantes fixos, que tomam parte nas atividades propostas e interagem com o apresentador, convidados e plateia;
- a presença de convidados especiais – atores, cantores e outras personalidades –, que tomam parte nas entrevistas, discussões e brincadeiras propostas pelas produções;
- a apresentação de diferentes quadros, dependendo do formato adotado pelo programa; (g) a possibilidade de inserção de apresentações musicais; e
- a ocupação do espaço interno do programa com *merchandisings*. (STÜRMEER, 2014)

Os tons ou combinatórias tonais pressupostos pelo subgênero programa de auditório estão ligados aos objetivos desse tipo de produto. Como os

programas de auditório visam ao entretenimento do telespectador, há um tom geral presente em todos os programas desse subgênero, que é o de leveza, normalmente combinado com outros tons compatíveis, tais como informalidade, descontração, popularização, trivialidade, assistencialismo, moralização, pedagogismo/presunção e, até mesmo, seriedade. Mas, por mais graves que sejam os temas tratados, eles perdem seu peso quando mesclados com brincadeiras, apresentações musicais e outros refrescos. (STÜRMER, 2014)

Porém, cada formato de programa de auditório estrutura-se de maneira a corresponder e sustentar a combinatória tonal que lhe confere identidade, que define seu público alvo, manifesta pela adoção de diferentes mecanismos de expressão. A escolha do tom consiste, pois, em uma deliberação estratégica, uma vez que “acertar o tom, ou melhor, sua expressão, implica que ele seja reconhecido e apreciado pelo telespectador” (DUARTE, 2010, p. 12), transformando-se em uma marca distintiva de determinado programa.

Ao mesmo tempo em que uma determinada combinatória tonal tem valor distintivo entre subgêneros e formatos, a reiteração de determinadas marcas tonais pode tornar-se traço unificador da programação de uma emissora, sobre determinando a combinatória tonal que perpassa a produção. Nesse sentido, funcionaria como traço distintivo entre a produção de diferentes emissoras, participando de operações de neutralização que unificam as diferenças existentes entre os diversos programas para submetê-los a uma espécie de denominador comum, capaz de permitir sua integração à programação como um todo (Duarte, 2014b).

Referências

- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1997.
- BARTHES, R. *A aventura semiológica*. Lisboa: Ed. 70, 1987.
- BARTHES, R. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1982.
- CASTRO, M. L. D. Em torno de uma gramática do promocional em televisão. In: SILVEIRA, A. C. M. et al. (Org.). *Estratégias midiáticas*. Santa Maria: FACOS: UFSM, 2011. p. 115-127.

- CASTRO, M. L. D. A fala autorreferencial na televisão brasileira: estratégias e formatos. *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, Sevilha, v. 1, n. 10, p. 78-93, 2012.
- CASTRO, M. L. D. Da publicidade ao conceito de promocionalidade: percursos e desafios. In: TRINDADE, E.; PEREZ, C. (Org.) *E-book por uma publicidade livre sempre*. 3. ed. São Paulo: USP, 2013. p.582-598.
- CASTRO, M.L.D. Promocionalidade televisual: percurso, articulação teórica e proposta metodológica. In: CORTINA, A.; SILVA, F. M. (Org.). *Semiótica e comunicação: estudos sobre textos sincréticos*. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2014.p. 171-199.
- CASTRO, M. L. D. Texto promocional: o desafio do modelo teórico-metodológico. *Revista Contracampo*, Niterói, v. 28, n. 3, dez. 2013. 2013. p.155-171.
- COURTÉS, J. *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*. Coimbra: Almedina, 1979.
- DUARTE, E. B. *Televisão: ensaios metodológicos*. Porto Alegre: Sulina, 2004. (Estudos sobre o audiovisual).
- DUARTE, E. B. Televisão: entre gêneros, formatos e tons. In: SAID, G. (Org.). *Comunicação: novo objeto, novas teorias?* Teresina: Edufpi, 2008. p. 95-112.
- DUARTE, E. B. Televisão: desafios teórico-metodológicos. In: BRAGA, J. L.; LOPES, M. I. V.; MARTINO, L. C. (Org.). *Pesquisa empírica em comunicação: livro compós* 2010. São Paulo: Paulus, 2010, p. 227-248.
- DUARTE, E. B. RBS TV: o tom como identidade. In: OLIVEIRA, A. C. M. A. de (Org.). *As interações sensíveis: ensaios de sociosemiótica a partir da obra de Eric Landowski*. São Paulo: PUC, 2013. p. 569-588.
- DUARTE, E. B. A televisão se dá ao tom. In: CORTINA, A.; SILVA, F. M. (Org.). *Semiótica e comunicação: estudos sobre textos sincréticos*. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2014. (Trilhas Linguísticas, 25).
- DUARTE, E. B.; CASTRO, M. L. D. Produção midiática: o ir e vir entre teoria, metodologia e análise. In: BARICHELLO, E. M. R.; RUBLESCKI, A. (Org.). *Pesquisa em comunicação: olhares e abordagens*. Santa Maria: UFSM, 2014. p. 67-87.
- DUARTE, E. B.; CASTRO, M. L. D. Sur la convergence médiatique. *Télévision: quelle culture pour la télévision?* Paris, p. 129-133, 2011.
- GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JOST, F. *Compreender a televisão*. Trad. Elizabeth Bastos Duarte, Maria Lília Dias de Castro, Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2007. (Estudos sobre o audiovisual).

JOST, F. *Introduction à l'analyse de latélévision*. Paris: Ellipses, 1999.

STÜRMER, A. O tom como marca distintiva do Encontro com Fátima Bernardes. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 37., 2014, Foz do Iguaçu. *Anais...* Foz do Iguaçu: Intercom, 2014.

Possíveis contribuições da semiótica peirceana para o estudo de *games*

Aline Antunes
Levy Henrique Bittencourt Neto
Thiago Mittermayer

Introdução

A importância cultural, a relevância do ato de jogar em si e as evoluções que vieram com o meio eletrônico, culminando com os jogos eletrônicos propriamente ditos, são assuntos fundamentais a serem discutidos para a melhor compreensão deste trabalho. A respeito da natureza e do significado do ato lúdico, o pesquisador Johan Huizinga (2010, p. 32) define o ato de jogar como “[...] uma atividade livre, conscientemente tomada como ‘não-séria’ e exterior à vida habitual, mas, ao mesmo tempo, capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total”. Segundo Huizinga (apud SANTAELL; FEITOZA, 2009, p. 6) o autor, a função do jogo pode se resumir a uma luta por alguma coisa ou a representação de alguma coisa. No universo dos games, ou jogos computacionais, a função não sofre alteração; a maior mudança se deu pela

simulação. Neles, tanto os comportamentos (ações), quanto os espaços (ambientes) passaram a ser simulados digitalmente.

O lúdico é definido por Santaella (2007, p. 406) como a capacidade para brincar, “o dispêndio sem finalidade utilitária, da energia física e psíquica acumulada” Segundo a autora, ao longo de sua história, o homem transmutou a brincadeira em arte, em jogo, em música e em poesia, que se tornaram brincadeiras codificadas. Hoje, a brincadeira codificada de maior atenção e sucesso de público é a dos jogos eletrônicos.

O jogo, no entanto, não possui um meio único de suporte. Segundo o pesquisador Jesper Juul (2003), o que existe é uma variedade de mídias, cada qual com seus próprios potenciais. O computador é, segundo ele, apenas a mídia mais recente que surgiu. A partir das inovações tecnológicas no campo do jogo, Juul (apud RANHEL, 2009, p.12) traz a seguinte definição:

Um jogo é um sistema formal, baseado em regras, com um resultado variável e quantificável, no qual diferentes resultados são atribuídos por diferentes valores, o jogador empenha esforço a fim de influenciar o resultado, o jogador sente-se vinculado, e as consequências da atividade são opcionais e negociáveis.

Essa definição abrange todo e qualquer tipo de jogo, independentemente do suporte utilizado. Com os *games* – os jogos eletrônicos –, Juul (2003) alerta para algumas mudanças. A primeira e mais significativa delas: agora, é o computador quem controla as regras, o que permitiu que os jogos se tornassem mais complexos do que antes. Por exemplo, em alguns *games* surgiu a possibilidade do jogador nunca atingir um objetivo final – nesses jogos, com objetivo indeterminado, joga-se pelo simples prazer de continuar jogando. Existem jogos, inclusive, em que, além de não ter objetivo algum definido, não existe um resultado positivo ou negativo – como a série *The Sims*.

Outra mudança que o autor aponta é a possibilidade, em alguns *games*, da modificação de suas regras básicas. Nestes, a jogabilidade assemelha-se a uma “caixa de peças montáveis”, onde o jogador pode interagir, alterar e até mesmo personalizar suas estruturas básicas, funcionando como complexas caixas de peças virtuais de Lego.

Para Juul, a afinidade entre os jogos e os computadores tem sua principal causa no fato dos games serem um fenômeno transmidiático: não são necessariamente associados a uma plataforma específica, mas sim ao processamento computacional de dados. E mais: como os jogos têm nas regras suas estruturas primordiais, o computador se tornou uma excelente plataforma, devido à sua alta capacidade de processamento.

Relevância acadêmica e econômica

A relevância cultural dos games pode ser exposta de maneira estatística pelos dados de seu mercado. Atualmente, encontra-se em primeiro lugar da indústria econômica de entretenimento – superior à indústria audiovisual – e em terceiro lugar da economia mundial, seguida apenas pelas indústrias bélica e automobilística. (SANTAELLA, 2007)

Segundo Santaella (2007), os games são os grandes estimuladores e responsáveis pelo avanço tecnológico da indústria do entretenimento. Ao aproveitarem-se das pesquisas de ponta, não só tiram proveito das novidades como também agilizam sua disponibilidade ao grande público (exemplos: mapeamento de lugares e pessoas e o uso de realidade aumentada).

Em seu estudo *Cultura da Interface*, Steven Johnson (2001apud NESTERIUK, 2004) acredita que os meios modestos do presente fazem com que estejamos para o *videogame* do futuro assim como a obra de Melié está para a de Welles no cinema. Para o autor, os jogos de *videogame* fornecem para nós uma das maneiras mais claras e diretas de vislumbrar o futuro através dos limitados meios disponíveis no presente.

A respeito da produção dos *games*, Johnson (2001 apud NESTERIUK, 2004) acredita que vivemos sob uma “tirania do mercado”, a qual dita a produção de acordo com estatísticas de venda e não de investigação e inovação experimental. Segundo o autor, uma possível saída para esse “tiranicismo” estaria no desenvolvimento de uma geração de vanguarda digital ativa e participativa, que seria capaz de desenvolver e oferecer alternativas significativas a esta situação. Ele acredita que isso poderia se dar de duas formas: através da subversão do meio e da abertura de novas possibilidades exploratórias.

Enquanto área de pesquisa, Nesteriuk (2009) apresenta três linhas principais de estudos de *games*: os estudos funcionalistas, os estudos técnico-tecnológicos e os estudos formalistas. Os primeiros partem do estudo das causas, consequências e efeitos dos jogos – o meio é a mensagem – e estão divididos entre visões apocalípticas (neoluditas) e integradas (tecnou-tópicas). Os segundos, técnico-tecnológicos, têm foco no desenvolvimento e na exploração da inteligência artificial, na computação gráfica, na programação e nas demais ciências técnicas e computacionais. Para eles, o *videogame* é usado para fins experimentais, como um laboratório de novas linguagens e tecnologias – o jogador é visto como explorador das potencialidades tecnológicas. Os terceiros e últimos, formalistas, concentram seus estudos nas questões referentes à linguagem, à estética e à retórica do meio – o meio não é a mensagem; seus pesquisadores investigam as formas expressivas e as potencialidades intrínsecas do *videogame*. Infelizmente, é a linha de estudos onde se encontra o menor número de pesquisadores. (NESTERIUK, 2009) Um dos motivos para essa escassez, segundo o próprio autor, é o fato dos *games* serem hoje “um dos fenômenos tecnológicos de maior interdisciplinaridade e complexidade para se estudar”.

Nesteriuk acredita que, ao serem incentivados os estudos formalistas e qualitativos sobre o *videogame*, possa ser criada uma “vida inteligente” dentro dele, a partir do momento em que ele seja pensado enquanto meio expressivo, interativo, imersivo e comunicacional. Sua produção, no entanto, esteve há muitos anos na contramão desse ideal.

Sobre as especificidades do game como linguagem

Afirmar que o *videogame* é um meio e uma linguagem implica em discutir quais são as especificidades ativadas por este meio digital. Dentro dos estudos da cultura e da comunicação digital, os conceitos de ciberespaço, hipertexto e hipermídia podem contribuir na discussão destas especificidades. O primeiro passo desta jornada está em compreender o *videogame* como um meio produtor de sentido.

Marshall McLuhan (2003 , p. 21) diz que “[...] muita gente estaria inclinada a dizer que não era a máquina, mas o que se fez com ela, que constitui de fato o seu significado ou mensagem”. Para o pesquisador canadense os meios de comunicação são mais do que meros canais; para ele, o meio está inteiramente conectado com sua respectiva mensagem. Isto ajuda a mostrar as inúmeras possibilidades de significação que os *videogames* podem gerar, visto que cada jogo se constitui como uma obra única e própria.

O ciberespaço, o hipertexto e a hipermídia são três importantes conceitos para a discussão do tema, uma vez que explicam as novas formas de comunicação desencadeadas pelos jogos eletrônicos. De forma sucinta, ciberespaço, hipertexto e hipermídia representam, respectivamente, espaço, estrutura e linguagem de qualquer meio ou ambiente digital.

O escritor William Gibson (2008) criou o conceito de ciberespaço no livro de ficção científica *Neuromancer*, para ele o ciberespaço é um universo informacional navegável. Na área acadêmica, este termo passou a ser entendido como um exemplo de espaço virtual, no qual as pessoas podem interagir entre si ou com determinados conteúdos. Vicente Gosciola (2010, p. 73), diz que, para Gibson, o ciberespaço é um terreno habitável de imersão, um espaço que apresenta “uma possibilidade de um novo gênero de novas expressões artísticas”. Logo, o ciberespaço pode ser considerado o espaço digital em que o jogador realiza interações em um *videogame*.

A estrutura deste espaço é chamada de hipertexto. Embora a maioria dos estudos relacione o termo com as discussões sobre o computador, a rede e a *internet*, destacamos que o hipertexto também pode ser utilizado na reflexão dos jogos digitais. Ted Nelson (1992), diz que a noção de hipertexto permeia as escritas associativas não sequenciais e as leituras em diferentes direções. O hipertexto é a estrutura que agrupa diferentes textos em um meio digital. Estes textos são interligados por elos semânticos, e é por intermédio da estrutura complexa e da interligação semântica que o processo de leitura se torna não linear. Muito da complexidade dos *videogames* está presente nos diferentes caminhos que a narrativa do jogo apresenta diante das interações dos jogadores. Lucia Leão (2001, p. 15) diz que o hipertexto é “[...] um documento digital composto por diferentes blocos de informação inter-

conectados”. Os blocos de informação, por sua vez, podem ser formados por diferentes elementos, como textos, imagens, vídeos e sons. E é da soma da estrutura do hipertexto com os diferentes elementos que surge a linguagem interativa de qualquer meio digital, isto é, a hipermídia.

A hipermídia é uma extensão do hipertexto. Seu diferencial é não se limitar essencialmente a elementos verbais: enquanto linguagem interativa permite também a inserção de elementos sonoros e visuais. Gosciola (2010, p. 21) diz que a hipermídia “[...] é um processo comunicacional que depende do relacionamento entre seus diversos conteúdos e seu usuário”. O autor destaca que o usuário de uma hipermídia é um agente importante e imprescindível para que ela se constitua como uma linguagem interativa. Desta maneira, cabe afirmar que, na medida em que jogador realiza interações, ele cria sua experiência de jogo. Nesteriuk (2008, p. 154), expõe a importância da hipermídia como linguagem para a produção de imersão e de interatividade em um *videogame*:

A principal delas é a utilização da imersão e interatividade, via hipermídia, como ferramenta comunicacional. Ao interagir com e no *videogame*, o jogador altera constantemente o estado de arte do jogo e o que se apresenta, construindo assim a cada momento, o seu próprio jogo e sua própria narrativa.

A partir do momento que o *videogame* é compreendido como produtor de sentido e como linguagem, a justificativa da utilização da semiótica torna-se mais perceptível. Entretanto, cabe dizer que as pesquisas que usarem a semiótica, para analisar as novas formas de comunicação e entretenimento instauradas pelos *videogames*, encontraram um gigantesco desafio. O desafio será encarar a complexidade imposta pela mistura de linguagens, dado que um jogo digital é constituído da soma qualitativa das linguagens verbais, sonoras e visuais. Com base na semiótica peirceana, Santaella (2005a, p. 25) argumenta que a hipermídia, linguagem interativa presente em um *videogame*, apresenta três fontes primordiais “os signos audíveis (sons, músicas, ruídos), os signos imagéticos (todas as espécies de imagens fixas e animadas) e os signos verbais (orais e escritos)”.

A jornada fica mais difícil quando os diferentes tipos de signos dos diversos meios de comunicação começam a se interconectarem. Surge, então, o conceito de narrativa transmídia, que busca pensar as formas de se contar histórias por diferentes meios de maneira que cada meio complemente a narrativa de outro e transcenda a narrativa como um todo. Isto acontece quando, por exemplo, as narrativas de filme, quadrinhos (HQs) e *game* se preenchem e se completam. Diante disso, temos uma interação dos signos, na qual signos de um meio criam signos de outra mídia. O processo infinito de semioses resulta em uma série de interpretantes sucessivos, o que dificulta as pesquisas aplicadas. Refletir acerca dessas semioses e das interconexões de diferentes signos de diversos meios leva um tempo maior – ficará, portanto, para estudos futuros.

Sobre a semiótica peirceana: uma breve definição

Por longos anos, Charles Sanders Peirce trabalhou numa classificação dos fenômenos que o satisfizesse. Ele retornou várias vezes a essas classificações, “pois sabia que qualquer equívoco [...] colocaria em risco a validade de todas as outras disciplinas de sua filosofia” (SANTAELLA, 1994, p. 114), como a própria semiótica, ou lógica, disciplina pela qual Peirce se tornou notório.

Sua classificação dos signos, assim como sua própria filosofia, estava baseada na fenomenologia a ciência “que se identifica com a experiência comum, estudando, esvaziadas ao máximo de qualquer preconceito, as características dos fenômenos”. (PEIRCE Apud PIRES, 2008, p. 154) Entende-se por fenômeno, segundo Peirce (apud PIRES, 2008, p. 154), o “total coletivo de tudo aquilo que está de qualquer modo presente na mente, sem qualquer consideração se isto corresponde a qualquer coisa real ou não”.

Peirce (CP 5.82-92)¹ chegou à conclusão de que existem três categorias onipresentes e irredutíveis em todos os fenômenos: primeiridade, secundidade e terceiridade. “Não apenas a terceiridade supõe e envolve as ideias de secundidade e primeiridade, mas nunca seria possível achar no fenômeno

1 CP se refere ao The collected papers of Charles S. Peirce, conforme notação adotada internacionalmente para citação dos textos de C. S. Peirce. O primeiro número se refere ao volume, o segundo ao número do parágrafo. A data se refere ao texto de Peirce e não à edição dos Collected Papers.

qualquer secundidade ou primeiridade que não fosse acompanhada pela terceiridade”. (PEIRCE, CP 5.90) Algumas vezes, uma categoria se destaca mais do que as outras, mas isso não quer dizer que ela seja a única presente no fenômeno, ou a mais importante. As três categorias fenomenológicas necessariamente são interdependentes. (PEIRCE, CP 5.91)

A primeiridade é a indefinição, acaso, espontaneidade, fatos não analisáveis, pensamentos imediatos, qualidades. A secundidade é dualidade, matéria, ação-reação, determinação. A terceiridade é continuidade, generalidade, inteligência, mediação e tempo. As categorias fenomenológicas são formais, mas não conteudistas. Não se trata de noções estanques do conhecimento, muito pelo contrário, são genéricas e, justamente por isso, universais. Elas se assemelham a “finos esqueletos de pensamentos”. (SANTAELLA, 1994, p. 115)

Entretanto, se elas são tão genéricas (terceiridade), como obter a singularidade (secundidade) de cada fenômeno ou mesmo explorar seus aspectos qualitativos e impressões imediatas (primeiridade)? Lúcia Santaella (1994, p. 116) oferece a seguinte resposta à questão: “A fenomenologia peirceana realiza a proeza de integrar o geral no particular, o concreto no abstrato, dentro de uma lógica ternária que não busca se livrar do fato bruto (secundidade), de um lado, além de incluir acaso e indefinição (primeiridade), de outro”.

Para Peirce (apud SANTAELLA, 1994), a filosofia exerce um papel prioritário nas grandes questões acerca do ser humano, já que apenas a matemática é mais abstrata, portanto, mais genérica. A filosofia tem por objetivo a busca do que é verdadeiro “[...] limitando-se, porém, à verdade que pode ser inferida da experiência comum que está aberta a todo o ser humano a qualquer hora e qualquer tempo”. (SANTAELLA, 1994, p. 113)

É tarefa da fenomenologia fornecer a primeira observação dos fenômenos tal como eles aparecem, ou seja, em sua aparência. A fenomenologia é a primeiridade dentro das categorias filosóficas, é por meio dela que se obtêm os fundamentos para as outras disciplinas (normativas e metafísicas). As ciências normativas buscam a compreensão “dos fins, das normas e ideais que regem o sentimento, a conduta e o pensamento humanos”. (SANTAELLA, 1994, p. 113) Os fenômenos são estudados não de acordo com a forma em que se apresentam - tarefa esta da fenomenologia - mas sim de que forma agimos

sobre esses fenômenos e como eles atuam sobre nós. A metafísica busca o que é real, desde que esse real possa ser investigado na experiência comum. A metafísica é terciridade, cabendo a ela a mediação entre a primeiridade (fenomenologia) e secundidade (ciências normativas), criando uma teoria da realidade. (SANTAELLA, 1994)

Por meio das categorias fenomenológicas organizadas por Peirce, pode-se dizer que toda a ação humana racionalizada, isto é, deliberada, controlada, é conduzida pela lógica (ou semiótica), “a ciência dos meios para se agir razoavelmente”. (SANTAELLA, 1994, p. 126) A ética guia a lógica para a análise de quais fins devemos atingir. E a estética define a essência de um fim em si mesmo admirável em qualquer situação. Trata-se do ideal mais supremo para o qual os desejos, vontades e sentimentos estão voltados. “O ideal dos ideais, o *summumbonum*, que não precisa de nenhuma justificativa e explicação”. (SANTAELLA, 1994, p. 126)

Dentro da lógica, ou semiótica, Peirce fundou a teoria dos signos. O signo pode ser descrito como algo de qualquer espécie – um livro, uma palavra, uma pintura, um grito, um pensamento, ou mesmo um *game* – determinado por algo diverso de si mesmo, chamado de objeto do signo, e que produz um efeito em alguma mente real ou potencial, o efeito é chamado de interpretante. (PEIRCE, CP 8.343) Uma foto que retrate o desmatamento da região amazônica é um signo que tem por objeto a Amazônia. Os possíveis efeitos que a foto produz em seus espectadores é o interpretante do signo. Para Peirce (2003), o signo possui três propriedades formais: sua mera qualidade, sua existência e seu caráter de lei. Essa primeira tricotomia se refere a relação do signo consigo mesmo. “Pela qualidade, tudo pode ser signo, pela existência, tudo é signo, e pela lei, tudo pode ser signo. É por isso que tudo pode ser signo sem deixar de ter suas outras propriedades”. (SANTAELLA, 2005b, p. 12)

Quando uma qualidade funciona como signo, ele é chamado de qualissigno. (PEIRCE, CP 2.244) Qualidades são signos monádicos, imprecisos, imateriais, sensações imediatas e fugidias. A textura de veludo, a cor vermelha e o instante decisivo de Cartier-Bresson na fotografia (ALVES; CONTANI, 2008) são alguns exemplos de qualissigno. Nesse momento, não se deve levar em conta a materialização dessas qualidades, o que já seria um sinsigno. Por isso

um qualissigno é um pré-signo, um signo potencial, que “não pode realmente atuar como signo até que se corporifique; mas esta corporificação nada tem a ver com seu caráter como signo”. (PEIRCE, 2003, p. 52)

O simples existir capacita um signo a ser um sinsigno. “Um sinsigno [...] é uma coisa existente ou acontecimento real, que é signo”. (PEIRCE, 1975, p. 100) Um pêsego que possui a qualidade aveludada ao toque, além de outras dezenas de qualidades, odor, sabor, cor, forma etc., é um signo singular apresentado num concreto qualquer. De acordo com a espécie de pêsego, safra, lugar onde foi plantado, de que forma foi colhido, suas qualidades serão diferentes, incorporadas num existente singular. Nenhum pêsego é rigorosamente igual ao outro, pois os compósitos de qualidades são organizados de maneira singular a cada pêsego. Um pêsego não deixa de ser pêsego se estiver próximo da decomposição, singularidade essa que modificará sua qualidade aveludada, além de suas outras qualidades. As qualidades são apreendidas por serem semelhantes entre si. Dois sinsignos, um pêsego e um estofado de veludo, possuem qualidades semelhantes: a textura aveludada. Apenas por semelhança é que se relacionam as qualidades desses dois existentes singulares. O ato de traçar relações de semelhança dual entre as qualidades já é ação do sinsigno.

Uma lei é uma abstração operativa, como a linguagem. Sem as normas previamente estabelecidas, os caracteres desse texto não fariam sentido. Essa lei opera em um caso singular, fazendo com que o singular se conforme num conjunto de normas mais amplas. Sem essa lei definidora, as ocorrências seriam aleatórias e destituídas de significado geral. O nome desse signo é legi-signo, e o caso singular que se conforma à lei é chamado de “réplica”. (PEIRCE, 2003) Por isso é que um pêsego é reconhecido como tal em todos os lugares. Os taxonomistas classificaram a árvore que dá esse tipo de fruto na espécie vegetal *Prunuspersica*, justamente por compartilhar qualidades em comum, se apresentar singularmente sob várias formas, formas essas que representam o subgênero *Amygdalus*. Assim estão classificados todos os pessegueiros e amendoeirais do mundo, por compartilharem qualidades em comum etc. O raciocínio segue *ad infinitum*, com o interpretante gerando um novo signo, determinado por um novo objeto e que produz um efeito

numa mente real ou potencial, chamado de interpretante. (PEIRCE, CP 2.303) Essas três propriedades que habilitam as coisas a agirem como signo não são excludentes, na realidade operam juntas. “A lei incorpora o singular nas suas réplicas, e todo o singular é um compósito de qualidades”. (SANTAELLA, 2005b, p. 14)

O fundamento de um signo determina também a maneira como ele pode representar seu objeto. Essa segunda tricotomia se refere à relação do signo (representam em) com o seu objeto dinâmico. Se a propriedade é um quali-signo, na sua relação com o objeto, o signo será um ícone. Se sin-signo, então será um índice. Legi-signo, um símbolo.

De acordo com Peirce, um ícone se refere ao objeto por força de caracteres semelhantes, internos a si mesmos, qualidades que ele possuiria existindo ou não objeto para corporificá-lo. Dizer que uma mulher tem a “pele de pêssego” é um quali-signo icônico que, por semelhança, remete a característica da textura aveludada de um pêssego. “Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, será um ícone de algo, na medida em que é semelhante a esse algo e usado como signo dele”. (PEIRCE, 1975, p. 101)

O índice está conectado existencialmente àquilo que se refere. Uma fotografia do Cristo Redentor é um índice do Rio de Janeiro, sua existência remete necessariamente a cidade. “Um Índice é um signo que se refere ao objeto que denota em razão de ver-se realmente afetado por aquele objeto”. (PEIRCE, 1975, p. 101)

Um símbolo é um signo amparado por um conjunto de leis, entendido como tal por meio de convenções pré-estabelecidas das quais ele é portador. Um crucifixo simboliza o cristianismo, assim como todas as palavras em qualquer língua formam um conjunto pré-estabelecido de normas. “Um símbolo é um signo que se refere ao objeto que denota por força de uma lei, geralmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de levar o símbolo a ser interpretado como se referindo àquele objeto”. (PEIRCE, 1975, p. 102)

Peirce formulou a existência de dois tipos de objeto: o objeto dinâmico e objeto imediato. “Quando olhamos para uma fotografia, lá se apresenta uma imagem. Essa imagem é o signo e o objeto dinâmico é aquilo que a foto capturou no ato da tomada a que a imagem na foto corresponda”. (SANTA-

ELLA, 2005, p. 15) O objeto dinâmico só é acessível por meio do objeto imediato. Imagine-se um assunto que é coberto por dois jornais: esse assunto é o objeto dinâmico e a cobertura particular de cada veículo é o objeto imediato. (SANTAELLA, 2005b) O objeto imediato é o modo como o signo representa (símbolo), indica (índice), sugere (ícone) o objeto dinâmico. “O objeto imediato de um ícone sugere/evoca seu objeto dinâmico. O objeto imediato de um índice indica seu objeto dinâmico. O objeto imediato de um símbolo representa seu objeto dinâmico”. (SANTAELLA, 2005b, p. 16)

A terceira tricotomia se refere à relação do signo com o seu interpretante. Um rema é um signo de possibilidades qualitativas, pois as qualidades só funcionam como signo enquanto elas permitem à mente interpretadora traçar relações de semelhança. Quando se olha para uma formação rochosa que em seu conjunto lembra um rosto, tal comparação é puramente potencial, por manter apenas relações de semelhança com um rosto humano. “Um signo é um rema para seu interpretante quando for um signo de possibilidade qualitativa. Assim são prioritariamente os ícones. O rema não vai além de uma conjectura, de uma hipótese interpretativa”. (SANTAELLA, 2005b, p. 17)

Já um dicente é um signo de existência real para seu interpretante. Tome-se o exemplo de uma corrida de Fórmula 1 narrada pela televisão: as gravações visuais fornecidas pelas diversas câmeras são o signo indicial dessa competição, enquanto a corrida em si é o objeto do signo dessa gravação. A narração conduzida é o interpretante final discente. “Um dicente é um signo que, para seu interpretante, é um signo de existência concreta”. (PEIRCE, 1975, p. 102)

Um argumento é um signo que para seu interpretante possui caráter de lei. Um interpretante que, por exemplo, afirma que se uma pessoa largar um copo de vidro a três metros do chão e não tiver nenhuma superfície para absorver o impacto, necessariamente o copo tem que quebrar. “O Argumento deve, pois, ser um símbolo ou signo cujo objeto é um Tipo ou Lei Geral”. (PEIRCE, 1975, p. 103) Existem três tipos de argumentos: dedutivos, indutivos e hipotéticos ou abduativos.

Método proposto

O trabalho parte, portanto, do pressuposto de que os *games* são signos fenomenológicos, analisados através de seus aspectos de primeiridade, secundidade e terceiridade. Com o auxílio da classificação semiótica peirceana dos nove tipos de signo, pretende-se criar uma metodologia de análise. Por conta da extrema generalidade das categorias fenomenológicas e dos tipos de signo, é possível a criação de um método de análise que pode ser usado tanto para avaliar aspectos da narrativa, quanto da aparência e da jogabilidade.

Etapas de análise

É importante ressaltar que, para a melhor aplicação deste método proposto, a análise deve ser pensada sob o ponto de vista do jogador que joga, no momento de atualização do *game*.

1. Análise do signo em si mesmo

Nesta etapa, devemos abrir nossa percepção para o fenômeno – um *game* específico selecionado – e analisar as características predominantes do signo em si mesmo.

1.1. Quali-signo: devem ser levadas em consideração as qualidades sonoras e visuais do *game* analisado. Trata da relação de primeiridade do signo em si mesmo, seus aspectos qualitativos, sob o domínio do sensível, do efeito estético. Busca-se a suspensão do julgamento a fim de ser experimentada uma pura possibilidade qualitativa.

1.2. Sin-signo: trata dos aspectos existenciais do signo, suas relações de secundidade em si mesmo. É definido enquanto o modo como sua singularidade se delineia no seu aqui e agora: enquanto existente singular. Tem-se em foco a observação da corporificação, em busca de suas características irrepetíveis e únicas.

1.3. Legi-signo: aqui, a análise busca pensar as relações de terceiridade do signo em si, seus aspectos de lei ou convenção. Ressaltar as características gerais da classe a que o signo pertence, aquelas próprias às linguagens

dos *games*; abstrair o geral do particular, em busca de suas regularidades enquanto réplicas.

2. Análise da relação do signo com seu objeto

Nesta etapa, devemos nos concentrar nas características que predominam na relação do signo com seu objeto – no caso dos *games*, o tema e a narrativa abordados.

2.1. Aspectos icônicos: devem ser levados em conta os aspectos qualitativos, as semelhanças e aparências. Aqui, estamos sob o domínio da primeiridade, onde deve ser pensado o poder de sugestão do signo: como o tema e a narrativa encontram-se sugeridos no *game*.

2.2. Aspectos indiciais: trata do *game* enquanto signo existente, a ligação existencial entre o signo e seu objeto. Devem ser analisados os aspectos que conectam diretamente o signo com o objeto: como a narrativa e o tema encontram-se representados em determinado *game*, especificamente.

2.3. Aspectos simbólicos: deve-se refletir acerca de convenções, leis e hábitos que regem a relação do signo com o objeto: o *game* e seus códigos pressupostos, que possibilitam sua atualização. Todo *game* pressupõe um código, ou seja, um conjunto de leis para sua execução. Como todo código, é composto por elementos simbólicos. As personagens são réplicas, o cenário é réplica, tudo é representação, simulação e generalidades, o que garante a condição de um *game* enquanto tal. Do ponto de vista do jogador, devem ser refletidas as convenções do jogar em si: o *game* em si, que faz parte de um gênero específico de *games*; que, por sua vez, faz parte de uma categoria geral de entretenimento digital. Também devem ser levadas em conta as ações demandadas no ato de jogar, que são convenções estabelecidas pelas regras específicas do *game* analisado a serem aprendidas pelo jogador durante sua experiência. Inúmeras outras convenções também se encontram nítidas, como, por exemplo, na contagem de pontos ganhos e na porcentagem de “vida perdida”, indicada normalmente por elementos visuais.

3. Análise da relação do signo com o interpretante

Nesta etapa, buscar-se-á demonstrar e analisar alguns dos efeitos interpretativos que o signo está apto a gerar, de maneira alguma em sua exaustão – o que seria impossível.

3.1. Interpretante emocional: trata da qualidade de sentimento, no reino da sugestão. Buscar identificar e analisar a emoção que o signo é capaz de produzir. Todo *game* apresenta-se na intenção de ser jogado, o que coloca em evidência o possível prazer estético proporcionado pelo ato de jogar. Na dominância da primeiridade, a sensação de atuar é a mais gratificante: as experiências visuais e sonoras, quando bem construídas, aumentam a imersão estética.

3.2. Interpretante energético: aqui, estamos no domínio da secundidade, portanto, da referência e da existência. Trata da força que o signo produz a nos impelir a uma ação (física e/ou mental). Em todo *game* há fortes interpretantes energéticos, sendo dois os principais: a força mental que o indivíduo utiliza para compreender a sistemática do jogo e, no momento da ação, os movimentos físicos exigidos do jogador (o pressionar de botões). O *game*, enquanto signo, demanda ação imediata. De outra forma, não pode funcionar como signo – ou o jogador “perde” a fase.

3.3. Interpretante lógico: trata-se, principalmente, da cognição e da regra interpretativa internalizada. Devem ser considerados os hábitos associativos, o repertório e a significação. Os interpretantes lógicos são responsáveis por engendrar a cadeia lógica dos signos, fazendo com que a generalidade da lei seja aplicada e entendida construindo o sentido do *game*. Assim, gradativamente, o jogador compreende a sistemática do game e se molda a ela. Com isso, tem-se o aprimoramento técnico da leitura do código do *game*, fenômeno dado em decorrência da internalização das regras interpretativas do jogo durante o ato de jogar. Já do ponto de vista da história sendo contada, tem-se constantemente a interpretação da situação em que a narrativa se encontra, que determina as próximas ações; estas, por sua vez, implicam numa nova situação narrativa, e assim sucessivamente, até o término do jogo.

Conclusão

Os *games* apresentam algumas características que as demais mídias não conseguiram reproduzir com fidelidade. As possibilidades de interação com a narrativa e de mudanças de rumo – as constantes alterações do es-

tado da arte características do ato de jogar – dão ao jogador a sensação de controle; para o campo da semiótica, tal característica serve como um inédito objeto de estudo. Por outro lado, enquanto linguagem ou produto midiático, ainda não teve sua importância reconhecida no meio acadêmico.

Enquanto a natureza computacional dos games determina erroneamente sua classificação exclusiva nas ciências exatas, as reações e interações provocadas nos jogadores podem ser melhor analisadas à luz da semiótica peirceana, uma vez que esta traz recursos para análises empíricas que podem ajudar a compreender de forma bastante satisfatória as inúmeras especificidades dessa nova linguagem.

Referências

- ALVES, R. F.; CONTANI, M. L. O “Instante Decisivo”: uma estética anárquica para o olhar contemporâneo. *Revista Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 4, n. 4, p.127-144, 2008.
- GIBSON, W. *Neuromancer*. São Paulo: Aleph, 2008.
- GOSCIOLA, V. *Roteiro para as novas mídias: do cinema às mídias interativas*. 3. ed. São Paulo: Ed. Senac, 2010.
- HUIZINGA, J. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- JUUL, J. the game, the player, the world: looking for a heart of gameness. In: COPIER, M.; RAESSENS, J. (Ed.). *Level up: digital games research conference proceedings*. Utrecht: Utrecht University, 2003.p.30-45. Disponível em: <<http://www.jesperjuul.net/text/gameplayerworld/>>. Acesso em 31 maio 2016.
- LEÃO, L. *O labirinto da hipermídia: arquitetura e navegação no ciberespaço*. São Paulo: FAPESP: Iluminuras, 2001.
- MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação: como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2003.
- NELSON, T. H. Opening hypertext: a memoir. In: TUMAN, M. C. *Literacy online: the promise (and peril) of reading and writing with computers*. Pittsburgh: UniversityOf Pittsburgh Press, 1992. p. 1-53.
- NESTERIUK, S. *Breves considerações acerca do videogame*. São Paulo: Intercom, 2004. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/33614256158024979187281470482103051247.pdf>>. Acesso em: 31 maio 2016.

- NESTERIUK, S. "Reflexões acerca do videogame: algumas de suas aplicações e potencialidades". In: SANTAELLA, L.; FEITOZA, M. (Org.). *Mapa do Jogo: a diversidade cultural dos games*. São Paulo: Cengage Learning, 2009. p.23-36.
- NESTERIUK, S. Videogame: jogo, narrativa e interação no espaço virtual. In: MATUCK, A.; ANTONIO, J. L. (Org.). *Artemídia e cultura digital*. São Paulo: Musa, 2008. p. 143-156.
- PEIRCE, C.S. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- PEIRCE, C.S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PEIRCE, C. S. *The collected papers of Charles S. Peirce*. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958. 8 v.
- PIRES, J. de B. Vida e obra de Charles Sanders Peirce. *Revista Discursos Fotográficos*, Londrina, v.4, n.4, p.145-160, 2008.
- SANTAELLA, L. *A Assinatura das Coisas: Peirce e a Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SANTAELLA, L. *Estética: de Platão a Peirce*. 2.ed. São Paulo: Experimento, 1994.
- SANTAELLA, L. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.
- SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia*. São Paulo: Iluminuras, 2005a.
- SANTAELLA, L. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005b.
- SANTAELLA, L. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Pioneira, 2000.
- SANTAELLA, L.; FEITOZA, M. (Org.). *Mapa do Jogo: a diversidade cultural dos games*. São Paulo: Cengage Learning, 2009.
- RANHEL, J. O conceito de jogo e os jogos computacionais. In: SANTAELLA, L.; FEITOZA, M. (Org.). *Mapa do Jogo: a diversidade cultural dos games*. São Paulo: Cengage Learning, 2009. p. 3-20.

LABSEM-UERJ: semiótica, imagem e ensino

Darcilia M. P. Simões
Maria Suzett Biembengut Santade
Carmem Praxedes

Introdução

O Laboratório de Semiótica (Labsem) da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) foi em 2008, em parceria com a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) da UERJ, a partir do financiamento obtido através do Edital 03/2008 da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). O Labsem se destina a dar suporte à divulgação das atividades de ensino, pesquisa e extensão, a partir da articulação entre os atores da universidade: docentes, técnicos e discentes. Essa articulação visa a propiciar a troca contínua de conhecimentos entre esses atores em nível interno e externo, inclusive no âmbito internacional. Com isso, o Labsem se realiza como um núcleo de produção a gerar conhecimentos oriundos das práticas de editoração – periódicos *Caderno Seminal Digital*, *Casepel* e *Ecos de Linguagem*; organização e suporte de eventos científicos – Colóquio de Semiótica (COLSEMI) e o Vertentes do Insólito Ficcional.

A motivação inicial para criação do Labsem foi a constatação não só das necessidades curriculares dos estudantes de graduação da UERJ, como também da difusão da produção acadêmica resultante dos projetos desenvolvidos, especialmente, do Instituto de Letras da UERJ.

As ações do Labsem buscam minimizar o conflito docente e discente em relação às disciplinas de seus cursos e à forma como essas se realizam: para os docentes, suas disciplinas são da máxima importância; para os discentes, a grade curricular é muito extensa e por isso dificulta sua integralização. Tudo isso se complica quando se trata do acesso ao conhecimento produzido dentro e fora da UERJ. O Labsem então vem se firmando como um espaço integrado de ação e trabalho. O exercício de práticas de revisão e tradução, apoiadas por profissionais de outras áreas como Design, Ciências da Computação, Artes, Comunicação etc. tem tornado possível complementar as lacunas do currículo de Letras com uma perspectiva multidisciplinar, multilíngue e, sobretudo, inovadora. O periódico multidisciplinar *Seminal* (ISSN 1806-9142), coordenado pelos professores Darcilia Simões e Flavio García (criado em 1994 no formato impresso), em 2004 passou para o modelo digital e já se encontra no 24º número, todos disponibilizados virtualmente.¹ Nele são publicados textos das áreas de (1) Letras, (2) Linguística, (3) Semiótica e afins. Somente em caráter especial, publicam-se trabalhos de outras subáreas e especialidades, desde que correlacionados as temáticas de interesse do periódico. A submissão de trabalhos de tema livre está aberta em fluxo contínuo. Para o número 26º e seguintes, serão aceitas submissões nas seguintes línguas: Português, Espanhol, Inglês Italiano, Francês e Alemão. Atualmente, o *Caderno Seminal* encontra-se registrado nas bases do Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas (SEER) do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICIT) e nos periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), indexado ao Latindex e ao Diadorim, assim como licenciado no Creative Commons. Eventualmente, podem ser feitas chamadas para dossiês temáticos em atendimento a demandas específicas.

¹ Ver em: <http://www.dialogarts.uerj.br/php/cadernoseminal.php> e em <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal>

O periódico *Ecos de Linguagem* (ISSN 2317-0808) é uma publicação multilíngue vinculada ao Laboratório de Semiótica da UERJ, também disponibilizada nos mesmos endereços virtuais que veiculam o *Caderno Seminal*. O primeiro número de *Ecos de Linguagem* data de 2012, quando foi cadastrado como projeto de extensão – P 4486 – no Departamento de Extensão (DEPEXT) – da Sub-Reitoria de Extensão e Cultura – SR-3 UERJ. Desde então, o periódico caracteriza-se por alguns diferenciais importantes, tais como: 1-Multilíngue – em tempos de mundialização, aproximar culturas implica em conhecer a língua do outro, tecido que as traduzem e as revelam, ao permitir a abertura do leque da semiosfera (LOTMAN, 1996), para melhor compreender o mundo, seus seres, objetos e coisas. Com essa perspectiva, incentivamos estudantes, professores, técnicos e o público em geral para que se ponham a contemplar a beleza de cada língua. 2- A Língua Portuguesa como língua comum, ou seja, não abrimos mão de oferecer aos leitores a nossa língua pátria, não perdemos de vista o reconhecimento do outro, através de sua língua e cultura, como uma das possibilidades de reconstrução da(s) identidade(s) nacional brasileira. 3- Equipe editorial dinâmica – a cada número são convidados organizadores dedicados àquela publicação, ou seja; no número 1 contamos com docentes de Português e Italiano, no 2 de Português e Espanhol, no 3, de Português e Inglês e assim por diante. Mais do que uma troca entre especialidades, espera-se olhares diferenciados sobre os temas tratados e contribuições originais que venham não só a enriquecer a publicação em médio e longo prazo, bem como proporcionar a interação e o treinamento de docentes, técnicos e estudantes em diversos níveis e formação. Ambos os periódicos possuem chamadas públicas de textos e avaliação cega por pares.

O CaSePEL² é o veículo de divulgação dos textos produzidos nas atividades do Seminário Permanente de Estudos Literários (SePEL), projeto de extensão universitária da UERJ, que dá concretude à existência orgânica do grupo de pesquisa, inserido no diretório do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Estudos Literários: Literatura; outros discursos; outras linguagens. Essa publicação está temporariamente inativa.

.....
2 Ver em: <http://www.dialogarts.uerj.br/php/casepel.php>

O grupo de pesquisa e o LABSEM

A criação do Labsem teve origem nas atividades do Grupo de Pesquisa (Base CNPq) Semiótica, Leitura e Produção de Textos (SELEPROT)³ cuja equipe se constitui de docentes-pesquisadores e alunos de graduação e pós-graduação, tanto da própria UERJ quanto de outras instituições de ensino, inclusive no âmbito internacional. Os projetos de pesquisa individuais, em especial das Letras e da Linguística, dão suporte à graduação e à pós-graduação.

O SELEPROT. Grupo de Pesquisa criado em 2002,⁴ no Diretório Nacional de Grupos (CNPq), com a finalidade de congregar estudiosos sobre a contribuição semiótica para a proficiência em leitura e produção de textos. Com a expansão do grupo, hoje seus estudos e pesquisas se abrem para a multidisciplinaridade. Já temos representação nas seguintes unidades federadas: RJ, SP, GO, AM, MT, CE, ES, PE e PA. Pretende-se reunir interessados de todos os estados brasileiros. No nível internacional, integram o SELEPROT representantes dos Estados Unidos, Itália (Turim e Roma).

O evento principal do SELEPROT, o Colóquio Internacional de Semiótica (COLSEMI), vem contando com a participação de pesquisadores internacionais (Argentina, Bolívia, Espanha, Itália, México, Peru, Portugal, Venezuela etc.). Em decorrência, o SELEPROT já promoveu a assinatura de dois convênios internacionais: 2010 - Universidade da Beira Interior - UBI - Portugal & Universidade do Estado do Rio de Janeiro – BRA (em fase de renovação) e (b) 2012 - Universidade de Torino – *Università degli Studi di Torino* - Itália & Universidade do Estado do Rio de Janeiro – BRA.

Até o ano de 2015 foram realizadas cinco edições do COLSEMI, a saber:

1º - 2007 – Tema: Mundos Semióticos Possíveis;

Publicação: http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_lingua/mundos_semioticos.pdf

2º - 2009 - Tema: A Contribuição Semiótica no Ensino e na Pesquisa;

Publicação: http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_lingua/livro_coloquio_online.pdf

.....
3 Ver em: dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/2076135463380912

4 Ver em: darcelia.simoese@pq.cnpq.br

3º - 2010 - Tema: Diálogos Intersemióticos;

Publicações:

http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_lingua/coloquio_dialogos_intersemioticos_1.pdf

http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_lingua/coloquio_dialogos_intersemioticos_2.pdf

4º - 2012 - Tema: Linguagens, Códigos e Tecnologias – Homenagem a Umberto Eco.

Publicação:

http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_lingua/semiotica_linguistica_e_tecnologias_de_linguagem.homenagem_a_umberto_eco__2013.pdf

5º - 2015 - Tema: Mídia e comunicação: o verbal e o não verbal em ação.

Publicação: prevista para ser lançada em março/2016.

O SELEPROT conta atualmente com 25 pesquisadores-doutores; 45 estudantes de graduação e pós-graduação; sete técnicos; dois pesquisadores estrangeiros, oito instituições parceiras e três linhas de pesquisa:

- Análise linguística-semiótica;
- Linguagens, Tecnologias, Culturas; e
- Semiótica das Culturas.

O SELEPROT articula pesquisadores e estudantes interessados em estudos de base semiótica. Busca não apenas discutir e aperfeiçoar as teorias do signo e da significação, assim como sua aplicação nas subáreas de Linguística, Letras, Educação, Comunicação, Design e afins. Desenvolve projetos multi e transdisciplinares ajustados às demandas contemporâneas e busca intervir nos três eixos básicos da convivência universitária: Ensino, Pesquisa e Extensão.

As linhas de pesquisa do SELEPROT assim se caracterizam: 1- Análise linguístico-semiótica: Semiótica: definições, limites, objetivos e aplicações. Lógica e raciocínio. O processo semiótico e a tipologia dos signos. Tradução intersemiótica. Análise crítica da estruturação linguística: os sintagmas e a

organização gramatical e estilística dos enunciados, orações e períodos. Fundamentação na teoria da iconicidade (SIMÕES, 2007; 2009) associada à linguística sistêmico-funcional de Halliday. Significação, significado e sentido na produção/leitura do texto; 2- Linguagens, Tecnologias, Culturas: Relações multidisciplinares entre linguagens, tecnologias e culturas e respectivos discursos; discussões sobre os sistemas de valores; impacto dessas linguagens e tecnologias no contexto atual; tecnologias que transformam os processos formativos e fazem com que surjam formas de comunicação; modificação das gerações e difusão do conhecimento; linguagem hipermediática na elaboração de aplicativos e materiais didáticos; domínios conceituais, críticos e teórico-metodológicos; 3- Semiótica das Culturas: Investigação semiótica multidisciplinar que se dedica à caracterização e análise da cosmovisão expressa pelas línguas naturais, observadas a delimitação espacial, a determinação histórica e os sistemas de valores expressos nos discursos manifestos. Com essa linha se propõem estudos iniciais voltados para os contrastes das culturas brasileira, portuguesa e italiana, com vistas a organizar tipologias que possam lhe servir como modelos para outros estudos.

Problemas de interesse semiótico

As questões basilares da semiótica tratadas nas linhas voltam-se, especialmente, para a aplicação dessa ciência ao ensino, com ênfase na sua qualidade metodológica, isto é: a semiótica é privilegiada no SELEPROT (por conseguinte nos projetos com ele articulados) como uma metodologia de pesquisa dos processos de produção da significação. Assim sendo o SELEPROT trata as questões epistemológicas, o signo e a semiose, buscando, contudo, aproximar estudantes e linguagem semiótica, conforme ensina Italo Calvino (1990) sobre o seu esforço para retirar o peso à estrutura da narrativa e da linguagem.

[...] Quando iniciei minha atividade literária, o dever de representar nossa época era um imperativo categórico para todo jovem escritor. Cheio de boa vontade, buscava identificar-me com a impiedosa energia que

move a história de nosso século, mergulhado em seus acontecimentos coletivos e individuais. Buscava alcançar uma sintonia entre o espetáculo movimentado do mundo, ora dramático ora grotesco, e o ritmo interior picaresco e venturoso que me levava a escrever. Logo me dei conta de que entre os fatos da vida, que deviam ser minha matéria prima, e um estilo que eu desejava ágil, impetuoso, cortante, havia uma diferença que eu tinha cada vez mais dificuldade em superar. Talvez que só então estivesse descobrindo o pesadume, a inércia, a opacidade do mundo – qualidades que se aderem logo à escrita, quando não encontramos um meio de fugir a elas. (CALVINO, 1990, p. 15)

Se para os semioticistas a semiótica está no mundo e em todas as coisas, seres e objetos conhecidos ou não pelo homem, cabe-lhes romper a barreira que separa o homem e as construções teóricas com vistas a ampliar a produtividade dessa ciência, em especial, no avanço do ensino e da pesquisa. Se a semiótica está para as formas de comunicação, assim como o ar está para boa parte dos seres vivos, como não se pode pensar em estratégias de trazê-la para o cotidiano, assim como o fez Fiorín e Platão (2003). Simplificar a ciência não é o dever do cientista, pois a ele cabe levantar hipóteses que venham a identificar um ser ou objeto ou ainda um fenômeno, mas certamente muito satisfaz ao cientista a compreensão e difusão de suas descobertas. Considerando a abrangência do objeto de estudo da semiótica; o signo linguístico e não linguístico, cabe-nos, se não popularizá-la, pelo menos, torná-la facilitadora na apropriação de tantos outros conhecimentos.

A iconicidade como princípio

Uma das práticas predominantes no Labsem é o tratamento de textos. Trata-se de tarefa de grande complexidade, pois preparar um texto para publicação implica lançarem-se-lhe múltiplos olhares, de modo a garantir-lhes a máxima transparência semântica. (ULLMANN, 1964, p. 536) Se o ponto de vista de cada sujeito sobre um dado objeto é recortado de acordo com sua

contextualização no mundo empírico e mental, envolvendo assim sua formação, valores e disposição crítica propositiva; cumpre ao pesquisador criar e consolidar espaços de interação de profissionais e estudantes, de modo a aperfeiçoar o objeto-texto (em seu sentido mais amplo) – matéria prima de livros, periódicos, cartazes, folders, manuais etc.

O pensamento humano é antes de tudo imagem mental, já nos dizia Saussure (CLG),⁵ com base nisso, as ações e atividades do Labsem – Laboratório Multidisciplinar e Multiusuário de Semiótica – norteiam-se pelo princípio da iconicidade, aqui entendido como relação de semelhança entre o signo e aquilo que ele representa, aquilo que vem à mente de cada indivíduo como consequência da percepção. (SANTAELLA, 1993) O que se busca realizar é uma situação de reflexão contínua sobre as propriedades sintáticas, semânticas e pragmáticas dos signos nos mais diversos tipos de texto e em diversas línguas, o que se torna viável pela equipe multidisciplinar e multilinguística do laboratório.

Os trabalhos desenvolvidos pelo SELEPROT no âmbito do LABSEM ensejaram a criação da Teoria da Iconicidade Verbal (TIV) pela coordenadora geral desses espaços. (SIMÕES, 2007; 2009) Partindo da hipótese de que a produção de textos se materializa como um guia-mapa do caminho percorrido pela cognição do sujeito. Inspirada na semiótica de Peirce (1839-1914), a pesquisadora vem elaborando uma base teórica que busca demarcar signos que funcionam como ícones e índices na superfície do texto (oral ou escrito), traçando uma rota isotópica que deveria ser trilhada pelo intérprete quando da leitura. Especialmente debruçada sobre a produção do texto acadêmico, a estudiosa tem realizado pesquisas que visam a comprovar sua hipótese e, ao mesmo tempo, explicitar sua proposta teórica e o caminho metodológico que vem seguindo.

Há dois volumes iniciais que concentram as bases da TIV: *Iconicidade e verossimilhança* (SIMÕES, 2007) e *Iconicidade verbal: teoria e prática* (SIMÕES, 2009). Essas obras apresentam resumidamente o arcabouço da TIV. Transcrevem-se aqui alguns excertos dessas obras, com o fito de apresentar a teoria em questão.

.....
5 Curso de Linguística Geral.

A produção de uma Teoria da Iconicidade Verbal surgiu da necessidade de criar-se uma base teórica, que observasse o signo em sua materialidade (sonora ou visual). A atenção para a materialidade do signo surge quando se considera a mediação da interação comunicativa. Seja oralmente, seja por escrito, dá-se uma materialização de signos. Cremos na premissa de que qualquer signo se funda a partir de uma imagem mental de algo. Essa imagem primeira é um ícone. Dela se toma conhecimento por intermédio de sua Iconicidade Verbal: Teoria e Prática 69 representação por um ícone de segunda (hipoícone) que busca re(a)presentar o objeto pensado por uma sinal material sonoro (na fala) ou gráfico (na escrita). Disso é possível deduzir que temos por premissa que o ícone é fonte primária do signo. Prova disso está na própria origem da comunicação humana, uma vez que as primeiras linguagens humanas fundaram-se na imagem. (SIMÕES, 2009, p. 68)

Eis as premissas da TIV:

- O signo verbal é uma imagem (sonora ou visual);
- A seleção e a combinação produzem a iconicidade textual no nível diagramático;
- O projeto comunicativo funda-se na verossimilhança e visa à eficácia textual;
- O texto deve também ser analisado em seus atributos plásticos;
- A eficiência do projeto de dizer é a comunicação de uma mensagem verdadeira ou falaciosa;
- Há íntima relação entre a iconicidade da imagem textual e a cognição;
- As imagens textuais ativam imagens mentais (espaços cognitivos) que deflagram raciocínios.

O foco de observação no objeto-texto busca discutir em seu interior a presença de palavras e expressões (itens léxicos) que atuam como âncoras

textuais (SIMÕES, 1997) por servirem de bússola na descoberta do sentido mais apropriado à interpretação do texto, levando em conta as condições de produção (da enunciação ou da leitura). Ainda que, inicialmente, a autora tenha proposto uma iconicidade exclusivamente verbal, a teoria “rebelou-se” ao se mostrar aplicável ao âmbito dos signos não verbais.

As últimas pesquisas realizadas pela autora, e seus orientandos de doutorado em especial, vêm comprovando a eficiência da proposta de análise do potencial icônico dos textos em prol de uma compreensão e interpretação eficientes. No âmbito do projeto LABSEM, os valores indicados pela TIV vêm auxiliando na produção de publicações e de peças de divulgação, cuja eficiência comunicativa tem-se mostrado relevante no que tange à comprovação da teoria.

Mais uma mostra do construto teórico:

Para melhor entender-se tal perspectiva, cumpre explicitar o que é iconicidade. Trata-se de uma propriedade semiótica fundada na plasticidade – propriedade da matéria de adquirir formas sensíveis por efeito de uma força exterior. Tal atributo pode ser estendido ao plano abstrato, uma vez que a capacidade cognitiva humana confere à faculdade da imaginação a condição de uma fábrica de imagens de entes e seres reais ou fictícios. Nesta linha de raciocínio, torna-se possível aplicar a iconicidade em níveis concretos e abstratos. No nível concreto, verificam-se as iconicidade diagramáticas – sintagmáticas e paradigmáticas; no nível abstrato, observam-se as modalidades imagética e metafórica. As primeiras se nos dizem concretas uma vez que tomam por baliza os sistemas sígnicos dos quais resultam. No plano linguístico, dicionários e gramáticas atuam como reguladores dessa relação concreta. Já as últimas serão resultantes de operações subjetivas, uma vez que decorrem de interpretações individuais (mesmo os interpretantes coletivos são individuados em função das culturas que representam), seja no plano icônico-indicial da imagem, seja no

plano icônico-simbólico da metáfora. (SIMÕES, 2009, p. 76-77)

Entendemos que as pistas sígnicas existentes (ícones e índices) na superfície textual levam o leitor às diferentes leituras. A concatenação de ideias num texto não depende exclusivamente dos signos encadeados, mas também dos processos e mecanismos sintáticos por meio do que se combinam. Tratamos então de determinar vários níveis em que se pode buscar a iconicidade, a saber:

- diagramática;
- lexical;
- isotópica;
- alta ou baixa iconicidade;
- eleição de signos orientadores ou desorientadores.

Como o Labsem reúne pesquisadores dos Estudos de Língua e de Literatura (duas especialidades do Programa de Pós-graduação em Letras do Instituto de Letras da UERJ), tem-se verificado a expansão da aplicabilidade da TIV para o âmbito dos estudos literários. A indispensabilidade de formação de leitores proficientes, ao mesmo tempo em que se preparam produtores de texto qualificáveis, tem demonstrado a validade e eficiência dessa proposta teórica. Ademais, os pesquisadores do SELEPROT vêm produzindo estudos e publicações em que a TIV vem sendo comprovada, na análise dos mais variados objetos comunicativos.

Concluindo pode-se afirmar que a produção semiótica, seja teórica seja prática, com a mediação do Labsem e dos projetos a ele associados, vem crescendo significativamente.

Referências

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FIORIN, J. L.; PLATÃO, F. *Lições de Texto: leitura e redação*. São Paulo: Ática, 2003.

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

SANTAELLA, L. *Percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1993.

SIMÕES, D. *Estudos fonológicos: a língua portuguesa no plano dos sons e da grafia*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 1997.

SIMÕES, D. *Iconicidade e verossimilhança: semiótica aplicada ao texto*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

SIMÕES, D. *Iconicidade Verbal: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009.

ULLMANN, S. *Semântica: uma introdução à ciência do significado*. 4. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1964.

Distribuição actancial no documentário de “modos” a classes naturais de representação política

Bráulio de Britto Neves

O conceito de documentário refere a uma retórica transmediática, que constitui uma classe natural¹ específica dentre as praxes modernas do discurso publicamente endereçado. Seu florescimento no cinema se explica pelas propriedades catacréticas da comunicação cinematográfica, ou seja, por sua capacidade de tornar reversíveis a expressão e percepção, emprestando corporeidade ao discurso e mundanidade aos atos de observação. (SOBCHACK, 1992) Atos documentários cinematográficos constituem-se por artefatos que desempenham ações trivalentes, pelo fato de toda tomada de imagens documentárias instaurarem e colocarem em relação três posições actanciais: *actor*, “diante da objetiva”; *operator*, “detrás da ocular/viewfinder”; *appreciator*, “diante da tela”. Esta abordagem encaminha duas conexões: primeiro, permite observar padrões de atribuição de funções dramáticas (SOURIAU, 1993) a essas posições actanciais, através das quais podemos elucidar distinções entre “metáforas teóricas”, “modos” ou “campos éticos” do documentá-

.....
1 Sobre o conceito de “classe natural”, ver Hulswit (2002, p. 97-133).

rio. (DA-RIN, 2004; NICHOLS, 1994; RAMOS, 2005; SOBCHACK, 1992) Segundo, as correspondências entre essa distribuição dramaturgica e os três termos básicos da representação política (DISCH, 2011; PITKIN, 1967; REHFELD, 2006; RUNCIMAN, 2007; SAWARD, 2010), propiciam um exame crítico das enunciações documentárias enquanto artefatos de representação política, incorporando categorias normativas da teoria democrática. (DISCH, 2012; 2014; GRANT; KEOHANE, 2005; HABERMAS, 1984; MONTANARO, 2012; RUBENSTEIN, 2007; STEENBERGEN et al., 2003)

Dos diagramas ao método

O propósito desta investigação metodológica é desenvolver um garbado conceitual que permita-nos examinar criticamente enunciações audiovisuais que corporificam, ao circular na esfera de visibilidade pública, expedientes de representação política informal – não eleitorais, não judiciais, autoindicadas, que pretendem performativamente se estabelecer a partir das pretensões de validade dos atos de sua própria expressão pública. A falta de metodologias de análise de atos cinematográficos documentários, desenvolvidas a partir das atuais teorias políticas normativas da democracia é grave, dada a importância das enunciações ciberimagéticas, ciberaudiovisuais em particular,² para a construção social da experiência política contemporânea. É urgente estabelecer critérios robustos para a pesquisa empírica, logicamente consistentes, para a realização de operações quali-quantitativas, comparações e generalizações. Precisamos desenvolver parâmetros de avaliação da eticidade da expressão audiovisual on-line, a partir da qual boa parte da factualidade social se estabelece, desafio ainda maior tendo-se em vista o alfabetocentrismo de boa parte da teoria política normativa atual.

Nosso modelo articula argumentos provenientes de quatro diferentes repertórios, de distintas teorias da representação. O primeiro, o “dispositivo

.....
2 Definido como ato comunicativo realizado através da postagem, em redes sociais, meios massivos e em de difusão distribuída, de segmentos textuais audiovisuais, bem como sua repostagem e repostagem de obras derivadas, por outros agentes, nos mesmos meios.

estelar” de 6+1 funções dramáticas, de Souriau (1993)³, é apropriado como moeda comum ou língua franca para a conexão entre representações cinematográfico-documentárias e teorias políticas normativas. Este modelo dramático-situacional foi posteriormente formalizado como “modelo actancial” por Ubersfeld (1977) e Greimas (1966), porém, às expensas da obliteração de uma função implícita, a da estelarização (*vide infra*).

A este modelo diagramático é combinado o segundo, derivado da teoria da reversibilidade entre expressão e percepção da comunicação audiovisual, formulada por Sobchack (1992) e aplicada para a teoria do documentário por Ramos (2005). Acrescentamos, a partir da discussão de Verón (1983) sobre o papel do olhar para a câmara, acrescentando uma posição actancial à teoria da reversibilidade audiovisual, substituindo o díade “enunciador-enunciário” por uma tríade de posições actanciais: *actor-operator-apreciator*. A aquisição de funções dramáticas pelas posições actanciais do ato cinematográfico permite, correlações com teorias normativas, como por exemplo, a observação de padrões de eticidade comunicativa nos atos expressivos – e não só no conteúdo proposicional discricionariamente definido, a partir da expressão audiovisual. Esta abordagem promete lançar nova luz também sobre o mal explicado fenômeno da emergência de conjuntos ético-estilísticos no cinema-documentário,⁴ pois cada conjunto é discernível por atribuições típicas de função dramática às posições actanciais dos atos documentários.

A consistência do uso do método dramático-actancial para análise de proferimentos transmediáticos depende da realização de dois esforços: o primeiro, de delinear padrões de correspondência entre arranjos de representação política e a atribuição de funções dramáticas às posições actanciais. O segundo, empírico, observando a manifestação dessas correspondências na superfície textual de imagens-câmara ciberaudiovisuais tal como cotextual e paratextualmente apreciada por públicos usuários telemáticos. No caso do nosso *corpus*, isso exige o examinar desde as plataformas telemáticas de

3 Devo à prof^a. Cristiane Lage de Matos a indicação, há quase 20 anos, desta morfologia da dramaturgia ocidental de Souriau.

4 Estes aglomerações de arranjos de produção, princípios éticos, expedientes retóricos e recursos tecnológicos, surgidas ao longo da história do documentário, vêm sendo alternativamente denominados “modos documentários”, (NICHOLS, 1994, 1996), “campos éticos” (RAMOS, 2005) ou “metáforas teóricas” (SOBCHACK, 1992).

videosharing, os eventos de imersão urbana para exibição/apreciação, até atos comunicativos por media massivos tradicionais, como noticiários de TV, festivais, mostras e outros eventos de apreciação. Neste texto, limitar-nos-emos em encaminhar a tarefa de erguer operadores com abrangência suficiente para a crítica política de atos expressivos transmediáticos.

Nas próximas seções, apresentaremos criticamente os conceitos da morfologia dramática de Souriau, procurando explicitar suas conexões com o cinema e com a teoria política. Depois, faremos um exercício de tradução para a “cifra estelar” de funções dramáticas das teorias do agir comunicativo; e em seguida, dos conjuntos ético-discursivos do cinema-documentário, experimentando o uso de nossa teoria fenomenológica sobre os atos cinematográficos documentários.

Do dispositivo estelar ao esquema actancial – e de volta

Nossa proposta de retomar a perspectiva do dispositivo estelar de Souriau (1993) para produzir cifras das situações de tomada e apreciação ciberaudiovisual é, a partir delas, fazer agregações indutivas, identificando tanto conjuntos típicos quanto idiossincráticos (“pontos fora da curva”). Esperamos identificar a aproximação das enunciações ciberaudiovisuais empíricas com padrões normativos das teorias políticas, tornando-as assim comensuráveis com práticas expressivas não alfabeticêntricas ou “conversacional-cêntricas”.

Mas o que são “funções dramáticas”? As funções dramáticas podem ser descritas como dimensões pertinentes à representação de uma relação causal entre eventos, para uma mente, necessárias e suficientes para descrever o acontecimento ou processo. São os termos mínimos para descrição de uma situação de interação cujo curso é indeterminado. Como a capacidade de apreensão dos eventos por uma mente percipiente realmente existente é limitada, escolhas retóricas devem se feitas no sentido de escolher o que representar dos eventos, quais os aspectos irredutíveis que necessitam ser explicitados. Isso é sempre possível porque não há qualquer acontecimento que não resulte de uma conjunção causal nem que não participe das conjunções causais de seus desdobramentos, incluindo aqueles sensoriais, perceptuais

e cognitivos. Algo sempre ocorre como a manifestação de uma causa final – uma tendência natural, um desejo humano – criando uma inclinação que se manifesta energeticamente em contraste com entes adversárias e em confluência com entes adjutórios, manifestações energéticas de outras causas finais. Se/quando um conjunto de condições para a realização da tendência não é atendido, a tendência é desviada. Acontece o imprevisível – e é exatamente isso que motiva um evento ser representado no discurso.

Os estruturalistas Ubersfeld (1977) e Greimas (1966) formalizaram o horóscopo dramático de Souriau em três dicotomias. Ao passar pela peneira estruturalista, o “dispositivo estelar” foi traduzido para o “modelo actancial”, filtrando e descartando a dimensão de agência da perspectivação como função dramatúrgica que Souriau chamava de “estelarização”. Esta função – não apresentada enquanto tal – é fulcral para a consistência da morfologia de Souriau. E, o que é mais relevante pra esta discussão: ela se refere à “capacidade documentária” de uma enunciação, ou seja, ao poder, pretendido pelo ato narrativo, de se apresentar como ponto de inflexão decisivo para o destino de um macrocosmo. O ato de recortar e mostrar um fragmento espaço-temporal necessita se justificar sustentando que dentro dos seus limites advém um acontecimento que muda significativamente o destino do universo de discurso daquela comunidade intérprete ao qual o proferimento é dirigido. As feições concretas da construção do ponto de vista em um argumento narrativo fornecem o corpo dos “modos de endereçamento” (CHANDLER, 1994), emprestando-lhes propriedades ilocutórias específicas, que pretendem justificá-lo por sua pertinência, relevância, documentariedade, exemplaridade. Nas palavras de Souriau (1993, p. 21), “por mais diminuto, estreito, ilimitado e fechado em si mesmo que seja o mundo apresentado, sem irrupção do microcosmo cênico pelo universo da obra, não existe teatro.”

A presente proposta teórico-metodológica pretende restituir a devida relevância à observação dos procedimentos de estelarização, fazendo o exame detido dos processos de construção do ponto de vista nos atos cinematográficos documentários. É a partir das decisões de perspectivação narrativa que se realiza – ou não – a catacrese da percepção compartilhada, da imersão na experiência vicária de um corpo compartilhado através do olhar e à auscul-

tação, que é o traço distintivo da comunicação cinematográfica. (SOBCHACK, 1992) Mas, além disso, em um plano mais geral, é a partir da estelarização dramática que se instaura no ato comunicativo o telos pressuposto ao modo de endereçamento público, a reflexividade discursiva que traçam a sua concepção específica de universalidade.

Quadro 1 – Dramatoscópio corrigido

Actante (Ubersfeld, Greimas)	Função dramaturgica (Souriau)	Eixo (Ubersfeld, Greimas)	Neg-actante (Greimas)	“Contrafunção” dramaturgica ¹
Sujeito	Força temática orientada	do desejo	Objeto	Representante do bem cobiçado, do Valor que o orienta
Emissor, Destinador	Árbitro, atribuidor do bem desejado	da transmissão	Receptor, Destinatário	Obtentor virtual do bem, para quem [a força temática orientada] trabalha
Oponente, Opositor	Oponente [Inimigo, antagonista adversário, concorrente, rival]	do poder	Adjuutor adjuvante	Auxílio, Duplicação de uma das forças anteriores ²

Fonte: adaptado de Souriau (1993), Greimas (1966) e Ubersfeld (1977).

Uma perspectivação dramaturgica para as teorias políticas normativas

As inovações metodológicas de *As duzentas mil situações dramáticas*, têm sido bastante negligenciadas, apesar da sua notória absorção na teoria da narrativa e na etnometodologia das redes sociotécnicas. No seu tratado de morfologia do teatro, o autor dos *Modos de Existência dos Objetos Técnicos* empreendeu um extraordinário esforço de análise de um vasto *corpus* da dramaturgia ocidental. Pelo empreendimento, Souriau assegurou seu lugar no panteão da morfologia literária, ao lado de Polti, Propp, Ubersfeld e Greimas. As categorias desenvolvidas em *As duzentas mil...* resultam de um

¹ A contrafunção é o nome do neg-actante na terminologia de Souriau.

² Há uma diferença importante entre o actante adjuutor e a função de auxílio, já que para Ubersfeld (1977) e Greimas (1966), a “ajuda” é sempre dirigida à realização do desejo do sujeito da situação. Parece-nos justificável, já que a “ajuda” aderir a qualquer outra função torna-a indistinguível do personagem ou ator múltiplo.

refinamento de conceitos de Propp, com pretensão de ser aplicável a um horizonte fenomênico amplo. Souriau (1993) afirma no epílogo de quase todos os capítulos que seu intento na elaboração do “dispositivo estelar” ultrapassa a abordagem estritamente morfológica; que a descoberta das seis “funções dramáticas” e da sua combinatória, em número muito extenso, porém finito de “constelações”, seria heurístico para fenômenos discursivos além do teatro e das narrativas dramático-romanescas.

Na prática, porém, a extrapolação do dispositivo estelar para universos de discurso “documentários” ou “factuais” não havia sido ensaiada até agora. Os autores estruturalistas e pós-estruturalistas acabaram restringindo o procedimento de análise das situações dramáticas. Ao assimilarem a hipótese da combinatória de funções dramática às dicotomias do estruturalismo, deixam de testar a correspondência das funções dramáticas com argumentos narrativos de outros universos de discurso não ficcionais. Disfarçados como operadores de “explicações de amplo espectro”, os actantes dramáticos foram, embora, forte inspiração para o método de traçamento de “grafos socio-técnicos” na antropologia simétrica de Latour,⁵ – porém, já sem referência às morfologias originais de Propp e Souriau.

Recentemente, no *The Guardian*, ao comentar o crescente interesse do teatro inglês pela política deliberativa, Charlotte Higgins (2015) identifica a cena pública da deliberação entre representantes políticos ao teatro, para afirmar: “*Politics is theatre*”. Segundo ela, na contemporaneidade, o sentido original de theatron (“lugar para o qual olhar”) teria sido acentuado pela mediação dos debates parlamentares e judiciais, por ampliar a audiência potencial até os limites das nações (ou além). Mesmo que nos tornemos cínicos diante das preocupações fotogênicas, da canastrice ou do “jogo para as galerias”, não se poderia negar que há intenso engajamento corporal e passional nos debates, ainda que – ou justamente porque – é um rito de procedimentos meticulosamente cenografados e roteirizados.

.....
5 O traçamento de “grafos sociotécnicos” não avança a identificação de “funções dramáticas” no traçamento dos das trajetórias de composição dos híbridos (ou fatches), ou na análise de controvérsias presentes na formação deles a partir de “humanos” e “não humanos”. A teoria de Latour, surpreendentemente, ainda exhibe traços da herança estruturalista e cartesiana, reintroduzindo a dicotomia entre discurso e matéria ao postular “embreagens para cima” ou “para baixo”.

Os ritos dionisiacos, sobreviventes entre nós (da bebedeira coletiva de vinho, do churrasco, do teatro, do carnaval), continuam a exigir seu direito de ocupar o centro das politeias, como na tradição grega antiga. (VERNANT, 1990) O transe dionisíaco a que se entregam atores e público que se deixam habitar pela perspectiva alheia (ou alienígena) não é distante do élan do sofista que ensina retórica ou do cidadão interessado, que argumenta na ágora para exercer o poder democrático (ou demagógico). Quem quer persuadir precisa antecipar ou reagir de pronto às expressões, pervasivas mesmo que vagas ou inarticuladas, de seus concidadãos. (SCHWARTZBERG, 2010) Protestos de rua, portanto, não são menos guiados por protocolos que debates parlamentares; mas, por serem muito recentes as circunstâncias de sua associação à expressividade telemática audiovisual móvel, o escrutínio destas formalidades é ainda muito incipiente.

O uso do dramoscópio de Souriau pode elucidar o papel de “dramatização” atribuído à esfera cívica por Habermas. No capítulo “A Sociedade Civil e a Esfera Pública Política”, Habermas (2003) é explícito acerca do caráter “dramatúrgico” da ação comunicativa na esfera pública. Para ele, o uso comunicativo da cena de visibilidade pública se constitui como dinâmica de revitalização da vida política sob o seguinte princípio normativo:

A esfera pública tem que reforçar a pressão exercida pelos problemas, ou seja, ela não pode limitar-se a percebê-los e a identificá-los, devendo, além disso, problematizá-los e dramatizá-los de modo convincente e eficaz, a ponto de serem assumidos e elaborados pelo complexo parlamentar. (HABERMAS, 2003, p. 91)⁶

Um desafio maior na operacionalização de estudos empíricos a partir da teoria de “duplo fluxo” da esfera pública (HABERMAS, 2003) é que, a comunicação social é realizada por meio de matérias de expressão radicalmente heteróclitas, que vão desde a conversação casual entre desconhecidos nas ruas até sofisticados arranjos retóricos transmediáticos. Estender os recur-

.....
6 O tradutor assinala que Habermas emprega o termo “ator” para, de modo enfático, superpor os sentidos teatral e sociológico do termo, e assim caracterizando os sujeitos que entram na cena da visibilidade pública como produtores de representações políticas sociologicamente documentárias.

sos de investigação sobre o discurso público para além do *medium* lingüístico e das interações presenciais conversacionais é uma questão de responsabilidade política da teoria política normativa com a realidade concreta das práticas cívicas de formação de opiniões, gostos e escolhas políticas. Porém, não há um gabarito normativo intersemiótico (ou “transmediática”) que oriente o desenvolvimento de metodologias que viabilizem fazer generalizações consistentes da emergência de padrões e de idiossincrasias na proliferação de representações políticas “informais”⁷ na cena pública contemporânea. A esse respeito, a lacuna mais grave, a nosso ver, se encontra no campo da expressão audiovisual documentária. Há um descompasso escandaloso entre a eficácia política deste tipo de ato comunicativo e a disponibilidade de ferramentas analíticas para sua interpretação segundo critérios normativos de democraticidade, deliberatividade, reconhecimento, reflexividade e outros. É urgente o desenvolvimento metodológico para compreensão dos proferimentos de pretensões à representação política em práticas de expressão cívica da vontade coletiva, nos quais coalescem a tomada documentária, a comunicação telemática móvel e o uso público do espaço urbano.

Para demonstrar a aplicabilidade ampla da sua morfologia dramática, no apêndice de “As 200 Mil Situações Dramáticas”, Souriau (1993) cifrou a aposta de Pascal segundo seu “dispositivo estelar”. Mais recentemente, Hébert (2011) fez o mesmo com o Antigo Testamento. Destarte, em princípio, não parece haver dificuldades específicas em fazer o mesmo nas teorias políticas normativas. Preferimos, neste texto, cifrar tipos-ideais de atos expressivos derivados da Teoria do Agir Comunicativo, porque eles são de amplo conhecimento acadêmico, foram construídos em diálogo com a pesquisa semiótica e tem servido de base para diferentes métodos de estudos empíricos sobre de-

7 Ou seja, discursiva, autoindicadas, não estabelecidas por meio de processos institucionais eleitorais, administrativas ou judiciais. O termo “informal” é, a rigor, enganoso, pois não há representação política sem alguma formalidade pressuposta, ainda que vaga, não indutiva ou dedutivamente arrimada. Seria instigante observar a pertinência dos tipos de processos de representação política às classes de inferências, (por exemplo, eleições como induções; decisões judiciais e administrativas como deduções; formação de opinião política e gosto como abduções). Mesmo os “três modelos normativos de democracia” (ou quatro, como propôs recentemente Wessler, (2008) que acrescentou o “pluralismo agonista” de Mouffe aos três modelos habermasianos), poderiam ser interpretados como variações de ênfase institucional à determinada classe de inferências no processo de tomada de decisão e na justificação de pretensões à representação política. Infelizmente, não haveria espaço para delinear aqui o projeto de uma tal “politosssemiótica”.

liberatividade – em grupos focais, enunciações *mass*-mediáticas, interações em redes sociais, práticas parlamentares, entre outros. Muitos pesquisadores de ciências sociais se melindram com o caráter acentuadamente abstrativo da Teoria do Agir Comunicativo. Pode-se adotar, alternativamente, um “módulo normativo” mais empiricamente informado, usando-se o mesmo método “estelar”. Isso vale para pesquisas relativas à representação política, pois a separação entre práticas deliberativas e representacionais é ilusória: toda prática deliberativa, para se perenizar, necessita se autorepresentar como perspectiva geral. (TRENZ, 2009) O esforço retórico envolvido na produção dessa autorepresentação da esfera pública é ostensiva no início da formação do público moderno, e também na luta dos contrapúblicos para denunciar o caráter restritivo do pretensamente universal público burguês. (WARNER, 2002) Por isso as elaborações adiante podem ser articuladas com as teorias normativas recentemente desenvolvidas a partir do modelo de Pitkin (1967), sejam elas dirigidas à análise da justificação de pretensões à representação política (Rehfeld, Saward, Dryzek), de *accountability* (Montanaro, Rubenstein, Grant & Keohane) ou de reflexividade dessas representações (Runciman, Disch).

A elegância do gabarito de categorias da ética do discurso, de Apel e Habermas reside em que, uma vez feita a disjunção entre praxes egoísticas e altruísticas do poder ilocutório (o como “fazer”), as categorias subsequentes são discernidas através da aplicação de mais dois eixos de observação: das intencionalidades do enunciador e do enunciatário; e do reconhecimento destas, próprio para cada parceiro e recíproco. A teoria do agir comunicativo originalmente prevê seis tipos-ideais para reconstruir criticamente os atos expressivos que visam ações coletivas coordenadas. Porém, julgamos necessário, introduzir mais dois tipos, para dar conta da variedade dos atos expressivos com os quais lidamos, complementando a sincategoremática da original com conceitos capazes de dar conta de condições e dimensões de expressão não proposicional, não linguístico-conversacional e não simbólica.

Seguindo recentes elaborações da teoria normativa, o primeiro seria correspondente ao telos do “pluralismo agonista”, no qual o estado final da argumentação não necessariamente resulta em consenso, mas também – e muito mais frequentemente – em um “dissenso arrazoado”. (STEENBERGEN,

2003) Propomos também incorporar um “tipo zero”, da “crueldade transcultural”, por que os fenômenos expressivos com os quais lidamos exigem que nos confrontemos com situações de ausência ou vagueza total de quadros simbólicos compartilhados, nos quais sequer a reciprocidade dos juízos de percepção corporal mútua pode ser pressuposta – como ocorre nos “primeiros contatos” interculturais, nos primeiros usos de artefatos de percepção e em outras situações de “choque cultural”. (TOMAS, 1995)

O conjunto de oito tipos de atos expressivos derivados da teoria do agir comunicativo, do pluralismo agonista e dos espaços e entes transculturais constituem uma sincategoremática que resulta de uma série de oposições, em cinco camadas:

- condições de interpretabilidade – compreensibilidade simbólica ou crueldade transcultural;
- pretensões de eticidade da relação – altruísmo ou egoísmo;
- pretensões de autenticidade ou sinceridade na expressão das intenções – franqueza ou astúcia;
- pretensões de veracidade na asserção de conteúdos proposicionais – consistência ou inconsistência com a experiência empírica compartilhada;
- pretensão de exercer poder ilocutório – correção ou incorreção relacional;
- autocompreensão dos interagentes acerca de suas relações e compromissos ilocutórios – reflexividade ou autoilusão. Passemos à configuração dramática de cada tipo-ideal de ato expressivo, começando pelos atos estratégicos.

Na ação explicitamente estratégica, a orientação egoística do ato comunicativo não é segredo para ninguém. É decisivo para a sua satisfação que as intenções sejam expostas. Com exceção do domínio do código linguístico e da interpretação da interação, dispensa-se qualquer base ética compartilhada para as pretensões de validez. Cada interagente pretende ser o árbitro da situação para seu próprio benefício. O que varia é apenas o ponto de vista, pois o outro é objetificado: “na atitude comunicativa, é possível alcançar um

entendimento direto orientado a pretensões de validade, na atitude estratégica, em contraste, apenas um entendimento indereto, via indicadores determinativos, é possível”. (HABERMAS, 1979, p. 209)

O ponto de vista (grafado com <>) pode estar de um lado ou de outro, ou de fora, do lado do “bem desejado”, (é pressuposto, no modelo liberal de democracia, que o bem comum se alcance na concorrência entre os interesses particulares).

[< ₁ ₁ > | ₁ ₁ |]

ou

[< ₂ ₂ > | ₂ ₁ |]

ou

[< > | < ₁ ₁ > | ₁ ₁ |]

Já na ação latentemente estratégica, a intencionalidade egoística é oculta, e essa obscuridade é (ou parece), para o agente, ingrediente para a eficácia do ardid, atualizado no proferimento. Há, portanto uma dissimetria entre o ponto de vista de um e outro parceiros da interação.

Na comunicação sistematicamente distorcida, os resultados egoísticos são produto necessário do enredamento não apenas do enunciatário, mas também do autoengano do enunciador sobre a discrepância entre seus atos, intenções e interesses.

Do “lado do bem”, veremos, simetricamente, se distribuem os casos. O primeiro, “comunicação consensual”, seria aquele no qual a comunicação para a coordenação de ações se faz sem conflito, de modo que o conteúdo proposicional é estritamente informativo, e o poder ilocutório, fático, pois não há necessidade de o enunciador fazer mais do que atualizar acordos gerais preexistentes acerca dos componentes proposicionais e ilocutórios. Note-se que, nesse tipo-ideal, como não haveria sequer um traço de polêmica sobre saber compartilhado sobre as intencionalidades dos envolvidos⁸ – dispensando metadiscursos. Como, no consenso, não há tensão, não há drama algum, e

8 Note-se, *en passant*, que nisto, a ação comunicativa consensual e a ação explicitamente estratégica são semelhantes. Curiosamente, nisto, são congruentes com a taciturna definição de consenso do tipo ideal da *Gemeinschaft* de Ferdinand Tönnies.

todos estão do mesmo lado, compartilhado a mesma perspectiva. “Os participantes compartilham uma tradição e suas orientações estão integradas normativamente a tal ponto que partem da mesma definição da situação e não divergem sobre as pretensões de validade que reciprocamente suscitam.” (HABERMAS, 1979, p. 208-209)

[1a] < $1_1 \quad 2_2 \quad 1_1$ >

ou

[1b] < >

Na perspectiva de um “agonismo pluralista” (MOUFFE, 2000), as interações intersubjetivas são marcadas por uma tensão constitutiva. O “bem” se define não como um bem “comum” cuja definição substantiva espera-se ser alcançada por todos, mas como um bem relacional: o respeito às diferenças irreduzíveis entre as definições de bem dos interlocutores. É, portanto, um bem comum “de segunda ordem”, pressuposto à parceria na discussão. O “estado de repouso” das interações seria representado por uma configuração já tensionada, na qual nenhum dos interagentes chega a antagonizar o outro. Porém, ninguém lida com os outros interagentes como sujeitos alienados (sujeito à “comunicação sistematicamente distorcida”), ou reificado (instrumentalizado para alcance de meios ou ameaça a ser destruída). Os parceiros compartilham dissensualmente uma perspectiva (é isso que gera a situação de debate), mas sua relação não promete qualquer horizonte de “espelhamento” (): [1c] < $1_1 \quad 1' \quad 1 - 2_2 \quad 2' \quad 2 > - ' - 2 - 1$

A “ação de busca de entendimento”, porém, compreende também atos comunicativos arditos, cujos expedientes retóricos visam a realização de interesses altruístas, “resgatáveis” por uma justificação ulterior – atos que, para terem sucesso, tal qual a história do Gato de Botas, necessitam ter seu componente intencional disfarçado. Em certo aspecto, é o negativo da ação latentemente estratégica, aqueles atos comunicativos de “busca de entendimento” seriam “latentemente comunicativos”. Segundo Habermas (1984, 1979), na ação orientada ao entendimento, “elementos estratégicos podem ser empregado sob condição de que seu uso vise o entendimento direto”.

neas. A teoria, portanto, admite que há uma “mestiçagem” irredutível nos tipos de atos expressivos. Porém, a teoria do agir comunicativo ainda carece de recursos conceituais para lidar com situações cujas circunstâncias não estão cobertas pelo arcabouço teórico da pragmática dos atos de fala e da filosofia analítica da linguagem (verbal). Essas circunstâncias não são negligenciáveis para a reconstrução crítica de práticas expressivas não “proposicionalcêntricas”, (como são o cinema, as artes visuais e imersivo-ambientais e as línguas de sinais).

Dramaturgia das posições actanciais do ato documentário cinematográfico

Derivada da fenomenologia do olhar de Merleau-Ponty, a teoria da comunicação cinematográfica de Vivian Sobchack (1992) nos conduz a observar que a expressão por meio de imagens indiciais figurativas se sustenta por uma “dupla catacrese”: do olhar da câmara/olhar para a câmara. Por estes tropos serem efetuados no plano pré-reflexivo dos juízos perceptuais, os atos de cinema nos leva a tratar como reversíveis a expressão pública e a percepção corporal, o que propicia tanto a corporificação do discurso político quanto a mundanização do olhar e da escuta. A expressão realizada pelo audiovisual se apóia na a reversibilidade entre expressão e percepção (*perceptio cum expressio*) que cria a imersão do apreciador na perspectiva do operador.

No entanto, a esta fenomenologia falta incluir a perspectiva do sujeito diante da objetiva – algo que já se encontra no mito do “Espelho de Dionysos”. (VERNANT, 1990) Barthes (1984) aborda a experiência de autodesapossamento de quem é feito objeto de uma tomada de imagens, perspectiva que pode chegar ao limite de dissolver a própria subjetividade individual, com em primeiros contatos interculturais e artefactuais. (TOMAS, 1996) Uma análise do olhar para a câmara sugere haver uma segunda reversibilidade, entre ator social e apreciador – tanto aquele copresente *operator*, quanto o suposto *appreciator*) (VERÓN, 1983)

De modo resumido, para se tornar um “ato comunicativo”, o cinema se apoia na ativação de um conjunto de “tropos perceptuais”, fornecidos por

artefatos de uso por uma comunidade intérprete, desde os membros dela compartilhem e saibam que os demais compartilham o conhecimento prévio sobre seu funcionamento e uso comunicativo. (ERHAT, 2005) Estes artefatos retóricos são desenvolvidos para expressar argumentos que se distendem do plano pessoal, íntimo e infra-reflexivo dos afetos e das percepções corporais até aquele mais abstrato e radicalmente impessoal das proposições, dos algoritmos e protocolos institucionais de ação. A retórica documentária é capaz de se atualizar através de inúmeros meios audiovisuais porque produz artefatos simbólicos que atualizam a crença na correspondência entre as duas catacreses do “olhar da câmara”: tomo essa imagem com uma visão e audição de outrem, algures; tomo diante dessas lentes e cápsulas, ajo como para outrem, algures. É isso que torna a imagem-câmera (a tomada de imagens indiciais figurativas, vide Ramos, 2005) congruente com a prática de proferir asserções constativas de propósito mobilizatório. (CARROLL, 1996; PLANTINGA, 1997; PONECH, 1999)

Os atos de cinema só se completam por práticas de apreciação apoiadas em uma sinédoque da definição do enunciatário como “o público/um público” (WARNER, 2002), em torno do qual gira todo o “design” dos modos de endereçamento. Para o crivo de uma ética democrática pluralista, a questão central (para o estudo empírico) é reconstruir qual é o “*design* da universalidade”, ou, em termos peirceanos, a concepção de comunidade de intérpretes futura que se encontra prefigurado como interpretante final do ato comunicativo audiovisual. O *alter*, a co-mente pressuposta ao discurso político é moldada por uma corporeidade, uma sensorialidade, uma perceptibilidade, uma cognoscência que silenciosamente determina – com grande ajuda de cotextos e paratextos – quando se diz que o discurso é público quando é endereçado para todos, para ninguém em particular, que todos e que alguéns particulares são esses, ou, em síntese: delimita, para a aquisição de reflexividade discursiva, a universalidade estipulável pelos modos de endereçamento públicos viáveis em um dado ambiente de interação. A partir do percurso em torno da solução desta sinédoque (“um/o público”) somos levados a supor que aquilo que percebemos, o fazemos em atos compartilhados com outros “como nós”. Em síntese: a dupla de catacreses superpostas no ato de pro-

dução de imagens instaura uma “experiência vicária”; a sinédoque do ato de apreciação audiovisual, uma “visibilidade pública”.

Os “atos de cinema documentário” são ontologicamente irreduzíveis aos “atos de fala”, pela circunstância de necessariamente envolverem três posições ou campos actanciais – e não dois. Os estudos de cinema dirigem o exame para um ou para uma das duas posições actanciais da enunciação audiovisual, porque assim se tornam compatíveis com o modelo do ato de fala. Mesmo aí, privilegia-se a suposta origem institucional do ato (*operator*) como fonte do propósito da enunciação, já que o enunciatário (*appreciator*) é quase sempre concebido como *spectator*. Em raros momentos, admite-se que o enunciatário possa codeterminar o propósito do ato cinematográfico, mas isso se refere quase que exclusivamente a documentários ativistas. A omissão do exame da agência do “actor” se explica pela recorrência do uso de arcabouços teórico-filosóficos tais como a pragmática dos atos de fala ou a filosofia analítica da linguagem verbal e várias vertentes pós-estruturalistas que, ao se pretenderem “pós-metafísicos”, reencenam o ambiente cosmológico alfabetocêntrico. A teoria do cinema documentário replica-se a “sinédoque perversa” (DEELY, 1994) segundo a qual se supergeneraliza as propriedades da comunicação linguística para todo o campo dos fenômenos das interações simbólicas. As “condições de felicidade” de proferimentos cinematográficos documentários devem ser compreendidas como ações trivalentes. (COOREN, 2008) Os atos cinematográficos documentários não corporificam apenas a semântica da reversibilidade entre a percepção e a expressão, mas – ao menos como político-democrático – uma retórica da reversibilidade entre *actor*, *operator* e *appreciator* cujo horizonte ético se define pelo alcance de uma total revezabilidade entre essas posições.

Mas não é apenas a dupla catacrese da imagem-câmara como olhar que define o campo de efeitos ilocutórios e perlocutórios de um dado ato de cinema. Eles se realizam pela correspondência do olhar, da voz e da presença do *actor* ao corpo desejante outros dois outros actantes. O cinema é um meio de ação comunicativa porque conduz uma semiose solidamente determinada nos atos de endereçar-se para a câmara, emulando a identificação do *appreciator* ao *actor*, e transpondo a relação entre os interactantes da situação

de tomada para a dos envolvidos nos atos de apreciação: é como percebido pelo *operator* que o *actor* se projeta percebido pelo *apreciator*; é só pelo conhecimento dessa expectativa que o *apreciator* pode interpretar a imagem como dirigida a ele.

Sem considerar as nuances de como esses tropos se estabelecem nos casos concretos, acaba-se por conceber o audiovisual como uma matéria de expressão que oferece pouco mais do que um suporte de inscrição e transporte de proferimentos verbais – com resultados, em vários aspectos, precários do que os oferecidos pela escrita fonética ou silábica. O exercício de examinar, segundo a distribuição actancial, as diferenças de conjuntos ético-estilísticos (chamados por Nichols, 1994, de “modos”, e por Ramos, 2005, de “campos éticos”) geradas ao longo da deriva histórica do documentário (um “progresso moral”?) é bastante instrutivo.

No documentário “clássico” ou expositivo, temos um *apreciator* coletivo a educar e a informar, para que seja um bom cidadão democrático ou um novo homem socialista. O *operator* é o herói educador, tutor das massas, que sabe e generosamente ensina – com sua voz *over* de superdeus. O *actor* é, ou um ator profissional que representa uma tipicidade sociológica (documentário griersoniano), ou um objeto que está disposto a ser capturado pela *candid camera* (documentário vertoviano). A teoria e a crítica tradicionais priorizam o *operator* demiurgo. O saber corresponde à dádiva do *operator* ao *apreciator*, mas as limitações intelectuais deste são obstáculos para a compreensão do valor do ato ou do seu conteúdo. *Operator*: < >; *Actor*: ; *Apreciator*:

No outro extremo, do contemporâneo documentário político pré-figurativo, o documentário serve à *performance* de uma corporeidade coletiva, apoiada na participação do público. Os lugares de *actor*, *apreciator* e *operator* são virtualmente ocupados, pelo revesamento entre os ativistas. O conflito ocorre entre os contrapúblicos, e como todo conflito entre redes, não há uma “frente de combate”, mas “escaramuças” em todos os pontos. O foco da crítica tende percorrer os três actantes, distribuindo-se entre eles, mas a “força temática” provém do ator social – o coletivo ativista organizado. O quadro seria *Operator*: ; *Actor*: ; *Apreciator*:

Levando-se em consideração um plano mais geral das contendas entre discursos públicos na tendência da esfera pública atual tenderem a ser conduzidas de modo descontínuo, é necessário supor que cada ciberdocumentário, assim como cada contrapúblico, assuma o lugar protagonista, na configuração pelo menos de um do “agonismo pluralista” (vide acima). Nesta conjunção, nenhuma perspectiva ousa pretender se colocar no lugar de definir o “bem desejado”, ou seja, o conteúdo proposicional do consenso argumentativo final. No entanto, cada um po -se como juiz válido a respeito da validade da argumentação para aquilo que julga ser o “seu bem universal”. < 1 1 ' 1 | 2 2 ' 2 > | ' | 2 | 1

Confluindo teorias da ética comunicativa e do documentário

Temos notado que a adoção de uma perspectivação extradiegética e omnisciente, típica do documentário clássico, coloca o protagonismo no lugar do *operator*, com o *appreciator* servindo como receptor do bem desejado – querendo ele ou não. O ator social é reduzido a mero adjuvante – quando não um antagonista. Pode-se aproximar esta distribuição de uma relação estratégica entre *operator* e *actor*, que serve a uma ação consensual – ou, no máximo, de busca de entendimento – do *operator*, dirigida ao *appreciator*. A ético-estilística observacional influte a relação *operator-appreciator* para a busca de entendimento, mas é apenas a introdução de procedimentos de interação na situação de tomada que vai tornar colocar o *actor* em condições de compartilhar as funções de árbitro e atribuidor do bem com o *operator*. Essa revesabilidade entre as posições é alcançada em alguns documentários ativistas, onde há uma grande preocupação em “passar a câmara de mão em mão”. Nas tomadas de imagens de manifestação, todas essas variantes ocorrem, frequentemente, dentro de um mesmo “*post*”. Desta maneira, os padrões de eticidade de populações de atos cinematográficos-documentários podem ser avaliados.

Referências

- BARTHES, R. A Câmara Clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CARROLL, N. From real to reel: entangled in non fiction film; In: CARROLL, N. *Theorizing the moving image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. Cap. 15, p. 224-252.
- CHANDLER, D. *Semiotics for beginners: modes of address*. [S.l.], 2014. Disponível em: <<http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/sem08b.html>>. Acesso em: 24 fev 2014.
- COOREN, F. Between semiotics and pragmatics: opening language: studies to textual agency. *Journal of Pragmatics*, v. 40, p. 1-16, 2008.
- DA-RIN, S. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DEELY, J. *Semiótica básica*. São Paulo: Ática, 1994.
- DISCH, L. Toward a mobilization conception of democratic representation. *American Political Science Review*, Baltimore, v.. 105, .n. 1, 2011.
- DISCH, L. Democratic representation and the constituency paradox. *Perspective on Politics*, Cambridge, v. 10, n. 3, Aug. 2012.
- DISCH, L. *When is representation democratic? Analyzing the "Constituent Effects" of Public Policy*. Ithaca, NY, 2014.
- ERHAT, J. *Cinema & Semiotic: Peirce and film aesthetics, narration, and representation*, Toronto, Buffalo. Londres: University of Toronto Press, 2005.
- GALLOWAY, A. R; THACKER, E. *The Exploit: a theory of networks*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- GRANT, R. W.; KEOHANE, R.O. Accountability and abuses of power in world politics. *American Political Science Review*, Baltimore, v. 99, n. 1, Feb. 2005.
- GREIMAS, A. J. Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique. *Communications*, Paris, v. 8, n. 8, p. 28-59, 1966.
- HABERMAS, J. *Direito e democracia: entre facticidade e validade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003. v. 2.
- HABERMAS, J. *The Theory of communicative reason*. Boston: Beacon Press, 1984.
- HABERMAS, J. What is universal pragmatics. In: HABERMAS, J. *Communication and the Evolution of Society*. Boston: Beacon Press, 1979
- HIGGINS, C. Theatre: the nation's debating chamber. *The Guardian*, [S.l.], 2015. <<http://www.theguardian.com/stage/2015/mar/06/political-theatre-nations-debating-chamber>>> Acesso em: 30 nov. 2015.

- HULSWIT, M. *From Cause to Causation*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2002.
- HÉBERT, L. *Tools for text and image analysis: an introduction to applied semiotics*, 2011. Disponível em: <<http://www.signosemio.com/documents/Louis-Hebert-Tools-for-Texts-and-Images.pdf>>. Acesso em: 30 nov. 2015.
- MONTANARO, L. The democratic legitimacy of self-appointed representatives. *The Journal of Politics*, Chicago, v. 74, n. 4, , p. 1094-1107, Oct. 2012.
- MOUFFE, C. *Deliberative democracy or agonistic pluralism?* Wien: Institut für Höhere Studien, 2000.
- NICHOLS, B. *Blurred Boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Indianápolis: Indiana University Press, 1994.
- PITKIN, H. F. *The concept of representation*. Berkeley: University of California Press, 1967.
- PLANTINGA, C. R. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- PONECH, T. *What is non-fiction cinema?: on the very idea of motion picture communication*. Boulder: Westview Press, 1999.
- RAMOS, F. P. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: RAMOS, F. P (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: volume II*. São Paulo: SENAC, 2005. p. 159-228
- REHFELD, A. Toward a general theory of representation. *The Journal of Politics*, Chicago, v. 68, n. 1, p. 1-21, Feb. 2006.
- RUBENSTEIN, J. Accountability in an unequal world. *The Journal of Politics*, Chicago, v. 69, n. 3, p. 616-632, Aug. 2007
- RUNCIMAN, D. The paradox of political representation. *The Journal of Political Philosophy*, Cambridge, , v. 15, n. 1. p. 93–114, 2007.
- SOURIAU, E. *As duzentas mil situações dramáticas*. São Paulo: Ática, 1993.
- SAWARD, M. *The Representative Claim*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- SOBCHACK, V. C. *The address of the eye: a phenomenology of film experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- SOURIAU, E. *As duzentas mil situações dramáticas*. São Paulo: Ática, 1993.
- STEENBERGEN, M. R. et al.. Measuring political deliberation: a discourse quality index. *Comparative European Politics*, [New York], v.1, p. 21-48, 2003.
- SCHWARTZBERG, M. Shouts, murmurs and votes: acclamation and aggregation in ancient greece. *The Journal of Political Philosophy*, Cambridge, v. 18, n. 4, p. 448-468, 2010.

TOMAS, D. *Transcultural spaces, transcultural beings*. Boulder: Westview Press, 1996.

TRENZ, H.-J. Digital media and the return of the representative public sphere. Oslo, 2009

VERNANT, J.-P. *Figures, idoles, masques*. Paris: Julliard, 1990.

VERÓN, E. Esta ahí lo veo, me habla. *Revista Comunicativa*, Paris, n. 38, 1983.

WARNER, M. *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books, 2002.

UBERSEFELD, A. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions sociales, 1977.

WESSLER, H. Investigating deliberativeness comparatively. *Political Communication*, v. 25, n. 1, p. 1- 22, 2008.

Taxonomia semiótica do ator experimental na Belair: o caso de Helena Ignez

Sandro de Oliveira

Introdução

O cinema marginal brasileiro, como é majoritariamente conhecida aquela produção empobrecida e ruidosa, que prosperou entre os anos de 1967 e 1973 (há controvérsias quanto a isso!), foi profícuo em mostrar atores agindo na tela com uma postura, encenação e gestualidade que o cinema de vertente mais afeita ao mercado exibidor refutava radicalmente. E foi durante o florescimento das produções marginais que surgiu, em 1970, a Belair Filmes.

A Belair filmes começou sua vida, na verdade, na 5ª. Edição do Festival de Cinema de Brasília, em 1969. Foi durante a exibição dos filmes competitivos que das mais profícuas parcerias cinematográficas da História do Cinema Brasileiro. A Belair foi uma produtora de filmes-relâmpago, de baixíssimos orçamentos e de produções bastante modestas. Segundo Ruy Gardnier (2007, p. 35), a Belair se sobressaiu dentro do escopo problemático do que comumente se chama de cinema marginal brasileiro pela “[...] incrível coerência entre projeto estético e modelo de produção, pelo inequívoco espírito de aventura,

pela louca idéia de rodar um filme atrás do outro [...]”. Em um período de seis meses, início de 1970, a Belair produziu seis filmes de longa-metragem, tendo como uma terceira sócia a atriz Helena Ignez:

Em termos factuais, BELAIR [sic] nada mais é do que uma produtora com três sócios, dois cineastas e uma atriz: Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Helena Ignês¹. E seis longas-metragens: *A família do barulho*, *Cuidado Madame*, *Barão Olavo*, *o horrível* (todos de Júlio Bressane) e *Sem essa*, *Aranha*, *Copacabana mon amour* e *Carnaval na lama* (todos de Sganzerla). (GARDNIER, 2007, p. 35, grifo do autor)

Os atores que participaram destes filmes eram a própria Helena Ignez, Guará Rodrigues, Maria Gladys, Paulo Villaça, Othoniel Serra, Kleber Santos, Lilian Lemmertz, entre outros.

Dentro do arcabouço dos filmes marginais, a Belair parece ter levado mais adiante as fronteiras do que comumente se chama de experimentalismo. As tramas desses filmes eram obscuras, com estruturas narrativas pouco afeitas a uma identificação ou comunicação plena com o público. A estrutura dos filmes assemelhava-se a uma construção em parataxe, ou seja, justapunham-se cenas que tinham certo nível de independência entre si, dando lugar, segundo Haroldo de Campos (apud VOBOROW; ADRIANO, 1995), a uma dispersão do discurso fílmico.

Um excelente exemplo desta dispersão e rarefação da trama, citada acima por Campos (apud VOBOROW; ADRIANO, 1995), é o filme *Cuidado, Madame!* Bressane tentou implementar neste filme uma série de experiências com os módulos de atuação:

- um ator, vários papéis;
- discursos afeitos à repetição *ad nauseum*;

.....
1 Há uma falta de coerência na grafia do nome de Helena Ignez contido nos créditos dos filmes da Belair. O acento circunflexo em Ignês aparece somente nos créditos do filme *Cuidado, Madame!*, enquanto que a grafia do seu nome sem o acento circunflexo está presente nos outros 4 filmes do recorte desta pesquisa: *A família do barulho*, *Barão Olavo*, *o horrível*, *Copacabana*, *mon amour* e *Sem essa*, *Aranha*. Este trabalho adotou a grafia usada na maioria dos filmes, sem o acento circunflexo. No caso do texto de Ruy Gardnier, parece ter sido um cochilo do autor ter usado uma grafia com a letra S, pouquíssimo usada.

- a improvisação;
- quebra do estatuto clássico da figura gráfica do ator e;
- figurações anômalas.

Este trabalho irá analisar dois planos do filme *Cuidado, Madame!* Estes planos são mostrados em dois momentos diferentes da trama e são protagonizados por Helena Ignez. Dentro do experimentalismo com os módulos de atuação citados acima, a principal via de análise que este trabalho irá sugerir é a quebra de estatuto clássico da figura gráfica do ator.

Como ferramenta de análise, utilizaremos uma leitura do ator que foge de uma análise de cunho verticalizado e fragmentado da atuação, “pescando” na teia de signos os momentos pregnantes e dissecando-os. Patrice Pavis (2011), em seu livro *A análise dos espetáculos*, justifica uma leitura do ator que foge dos procedimentos clássicos em que os momentos pregnantes são retirados do contexto do espetáculo e estudados. Antes então de nos atermos aos signos, priorizando um em detrimento de outro, Pavis nos aconselha a empreender uma leitura dramatúrgica do espetáculo, olhando para as suas linhas de força e como elas se apresentam se postas em grupos.

Esta leitura transversal, horizontalizada, que desfragmenta a leitura do ator, Pavis (2011, p. 13) chama de vetorização. “A vetorização é um meio ao mesmo tempo metodológico, mnemotécnico e dramatúrgico de estabelecer ramais de signos. Ela consiste em associar e conectar signos que são pegos em ramais no interior dos quais cada signo só tem sentido na dinâmica que o liga aos outros.”

Assim, ao empreendermos uma leitura do texto de modo mais holístico, seremos capazes de compreender quais foram os procedimentos que poderíamos chamar de experimentais nos *jeux des acteurs* da Belair.

No caso deste trabalho, como demonstrado acima, uniremos dois momentos na atuação da atriz Helena Ignez no filme *Cuidado, Madame!* e veremos esses momentos como uma linha gerativa de significados. A hipótese é a de que estes dois planos geram uma leitura embreativa da ação do ator, fazendo com que a ação que se vê na tela venha de modo desnorteador, pois

não se sabe se o que vemos é uma imagem gerada por dispositivo mecânico, uma pessoa “real” (identidade) ou personagem ficcional.

Um signo – três camadas

Cuidado, Madame! é um filme com trama bastante sucinta. Chamar o enredo do filme de uma trama seria, talvez, uma hipérbole. O que temos são *sketches* justapostas e uma linha narrativa extremamente tênue: empregadas domésticas assassinam suas patroas rabugentas e/ou esnobes.

A cena citada acima possui dois planos que estão no filme em dois momentos diferentes: no trecho 16’10” – 17’00”, o plano 1, em *contre-plongée*, mostra a personagem da patroa (na verdade, uma das personagens da patroa) advertindo a empregada: “Vitorina, eu já disse que não gosto de barulho. Sou uma pessoa nervosa.” Ela rosna a segunda frase duas vezes. Entre as frases pronunciadas duas vezes de maneira agressiva, ela move bruscamente a cabeça para trás, como querendo pontuar as duas frases. O movimento da cabeça separa as duas vezes que ela adverte a empregada. É na verdade a mesma repreensão, só que dita duas vezes, separadas pelo brusco movimento para trás da cabeça. (Ver figuras abaixo) No final da segunda repreensão (“Sou uma pessoa nervosa!”), ela novamente move a cabeça para trás, deixando à mostra o pescoço magro. Depois, de maneira espalhafatosa, vira-se, deixando esvoaçar os cabelos, e entra para o que parece ser a cozinha da casa. Fim do primeiro plano.

Figura 1 – A primeira advertência

Fonte: *Cuidado, Madame!* (1970).

Figura 2 – O brusco movimento da cabeça para trás

Fonte: *Cuidado, Madame!* (1970).

Figura 3 – Nova advertência.

Fonte: *Cuidado, Madame!* (1970).

O segundo plano (18'16" – 18'55"), angulado em *contre-plongée*, contém um movimento em panorâmica para a direita. No plano anterior, ela quebrara um disco de vinil da empregada, dizendo que não tolerava barulho em casa. Ela continua as encenações das repreensões, chegando a um ponto final: "Arrume suas coisas e vai embora!" Ela vira a cabeça para o lado² – marcando a transição – e volta a se portar em $\frac{3}{4}$ para a câmera e repete a mesma frase.

Após alguns segundos de silêncio, como que meditando sobre a melhor maneira de gesticular a segunda parte da frase anterior. Repete a última parte da frase "Vai embora.", só que desta vez com um gesto evocativo dêitico³, com o braço esticado para frente, movendo o dedo indicador para o lado: gesto banal. Então, ela resolve unir, na próxima encenação da repreensão, a frase completa somada ao gesto indicativo de "Vai embora". Repete novamente esta última frase e o plano se encerra, bruscamente. (Ver figuras abaixo)

Figura 4 – Ultimato: "Arrume suas coisas e vai embora"

.....
2 Uso, neste trabalho, a classificação dos gestos proposta por Bernard Rimé (1991). Ele classifica os gestos em três grandes grupos: Ideativos, figurativos e evocativos. Os gestos que marcam transições seccionam os discursos, evidenciando graus diferentes de novidade, são os gestos ideativos de marcação.

3 A gestualidade evocativa, que acompanha a palavra, pode direcionar, apontar ou indicar. Serve às funções de identificar, suplicar, reclamar, pedir informação. Estes gestos podem encontrar seu lugar em manifestações interacionais mais elaboradas, já durante a vida adulta, mas, segundo Bernard Rimé (1991, p. 182), podem ser usados já na vida infantil.

Fonte: *Cuidado, Madame!* (1970).

Figura 5 – Virar a cabeça, pontuar as encenações

Fonte: *Cuidado, Madame!* (1970).

Figura 6 – O gesto “vai embora!” em seus dois momentos.

Fonte: *Cuidado, Madame!* (1970).

Estas imagens mostram dois momentos semioticamente pregnantes. Temos, na tessitura deste filme-imagem-signo, uma mulher, nas três camadas ou vias de análise. Vê-se uma cena de um filme de ficção, mas este filme

de ficção mostra o ensaiar de uma cena. A pessoa da imagem mostra a mecânica do gesto e da sua voz algumas vezes, repetindo os gestos de modo a nos dar a certeza que estamos vendo ali não somente a efetivação de um gesto ensaiado, mas a própria exposição de seu ensaio, dos vários modos como ele poderia ser feito.

Primeiro, vejo a imagem de uma mulher que se chama Helena Ignez na sua forma mais icônica, ou seja, o seu corpo fora dos meandros da atuação. Ao misturar material já pronto para compor o filme *Cuidado, Madame!* e o material que, normalmente, fora do gueto que separa os filmes experimentais dos filmes comerciais, seria jogado no lixo, Bressane mistura semioticamente as camadas que me são dadas da imagem desta mulher.

Assim, Helena Ignez – imagem seja aqui de definição mais complexa, pois trata-se da imagem vendida de uma mulher a uma produção cinematográfica, imagem que será de uso comercial e que é fruto de uma impregnação do suporte fílmico da impressão luminescente de um corpo referencial. Assim, Helena Ignez – imagem transforma-se numa imagem-signo: “O primeiro ‘trabalho’ do ator, que não é trabalho propriamente dito, é o de estar *presente*, de se situar aqui e agora para o público, como um ser transmitido ‘ao vivo’, sem intermediário. (PAVIS, 2011, p. 52)

O próprio Pavis nos dá a chave para esta visão em camadas da imagem do ator no cinema, quando afirma que primeiro se imagina a materialidade do ator presente, como objeto real pertencente ao mundo exterior e que após esta visão, nós imaginamos o ator presente num universo ficcional, já dentro da moldura do personagem que nos chega. Assim, quando fala do personagem no cinema, acrescenta o valor do dispositivo fílmico nessa equação:

A diferença é que o personagem fílmico não parece ser acessível, tocável, presente como seu parceiro cênico. E, no entanto, em razão do dispositivo de projeção – projeção da imagem e projeção identificatória do espectador com seu corpo imobilizado -, o personagem fílmico parece ser doado à visão, encarnado por um ser humano, mesmo se no fundo, mais ainda que numa cena, só se percebe na tela fragmentos descontínuos e limitados que nós recompomos e reconstituímos se-

gundo um efeito de pessoa humana. (PAVIS, 2000, p. 145, tradução nossa)⁴

Ao levar em conta o dispositivo fílmico e a questão da projeção do ator na imagem da tela na sua análise do personagem, Pavis parece imbuído em ler semioticamente a questão da figura gráfica do ator na imagem fílmica. Abrindo espaço para a leitura em camadas que aqui se propõe.

Neste primeiro momento, o filme-imagem-signo não me traz Helena Ignez na porta de sua cozinha, dizendo “Sou uma pessoa nervosa” ou “Arrume suas coisas e vai embora”. O que vejo é uma imagem de uma mulher de seus 20 e tantos anos proferindo tais falas. O nome real desta mulher é Helena Ignez. O que tenho desta mulher é uma imagem sua dada ao escrutínio dos impulsos escopofílicos de cinéfilos e ou espectadores cinematográficos. O referente da imagem-signo, seu objeto dinâmico, me vem nessa nuvem espessa de incompletude, fragmentação e inconsistência. Só posso conhecer Helena Ignez através do potencial representativo e/ou indicativo desta imagem. Temos, então, num segundo momento, uma mulher “antes” da imagem, Helena Ignez – identidade.

Assim, antes da efetivação do gesto, tem-se a mulher Helena Ignez, que aqui, nomeia-se de Helena Ignez – identidade. Objeto dinâmico do filme-imagem-signo, Helena Ignez – identidade não é frequentemente dada ao conhecimento dos espectadores. Quando vemos atores ou atrizes na tela, o que temos são somente suas versões ficcionais, figurando personagens muitas vezes completamente diferentes de suas vidas reais. Nos dois planos descritos acima, esta pessoa nos aparece de relance. Por alguns instantes, como que revelando um lado proibido aos cinéfilos, Helena Ignez – identidade nos é mostrada, furtivamente, ensaiando gestos para um filme que ela mesma estrelará.

As pontuações usadas por Ignez para separar os momentos efetivados – gestos encenados – e os momentos fora da encenação são: a) o brusco

.....
4 La difference est que le personnage filmique ne semble pas accessible, touchable, présent comme son collègue scénique. Et pourtant, à cause du dispositif de projection – projection de l'image et projection identificatoire du spectateur au corps engourdi -, le personnage filmique paraît bien donné à voir, incarné par une personne humaine, même si au fond, plus encore que sur une scène, on ne perçoit sur l'écran que des fragments discontinus et limités que nous recoupons et reconstituons selon un effet de personne humaine.

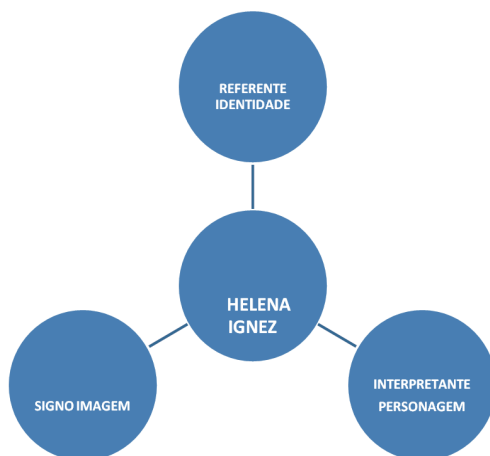
movimento da cabeça para trás no plano 1 e; b) o virar a cabeça para o lado no plano 2. Estes dois momentos quebram o estatuto clássico da figura gráfica do ator, pois justapõem, na mesma tessitura fílmica, pessoa real e ator encenando. Contudo, há uma terceira camada desta figura.

Num terceiro momento, ao estar “dentro da personagem”, vejo duas coisas encavaladas: uma Helena Ignez – imagem e uma Helena Ignez – personagem, um possível interpretante do signo. Tem-se uma atriz efetivando um gesto num filme de ficção. O aspecto pregnante destes dois fragmentos de filme é que tudo isto – identidade-imagem-personagem –, está embutido num mesmo momento do filme, o que transforma a atuação nos filmes da Belair, e mais especificamente na atuação destas (e mais outras!) cenas dentro deste filme, de atuações experimentais, pois quebra uma regra que é, por excelência, dos filmes clássicos: expor a instância real do ator.

Assim, neste terceiro momento, Helena Ignez já não é mais a identidade que tem, é uma personagem encarnada. Neste momento de ilusão do cinema, temos um corpo que nos é dado a representar um ser outro, fictício. No caso desse filme, Helena ora é amiga da empregada assassina, vivida por Maria Gladys, ora encarna uma patroa raivosa.

Sugere-se, assim, um esquema possível da presença de Helena Ignez em *Cuidado, Madame!*:

Figura 7 – Três camadas de leitura da figura gráfica do ator:



A minha hipótese sobre a atuação majoritariamente empreendida na Belair é que ela forma um módulo experimental de atuação, por várias razões, sendo que este encavalamento de instâncias gráficas do ator seria uma delas: acoplar, num mesmo módulo de aparição do ator, as três instâncias que estão, em outros tipos ou módulos de atuação mais clássicas, retiradas do jogo de negociações entre espectador e filme. Na Belair, as instâncias do ator que são ignoradas ou desprezadas em outras produções cinematográficas aqui fazem parte da carnadura que forma estes filmes, desestabilizando nossa já acomodada visão do jogo ficcional no cinema, onde o ator-imagem e o ator-personagem são as únicas moedas de troca. Tem-se aqui, outro aspecto do ator: sua identidade.

A vetorização por embreagem de Patrice Pavis

Os dois planos descritos acima, analisados sob o escrutínio semiótico, instauram no filme *Cuidado, Madame!* linhas de forças interpretativas bastante profícuas. Além da análise do que epistemologicamente o signo-imagem-filme pode nos proporcionar, podemos ter, também, uma leitura mais ampla dos dois planos. Para isso, usa-se aqui a teoria da vetorização.

Pavis (2000) conceitua vetor em vários momentos e em vários dos seus trabalhos, ficando explícito o fato de que é um método que lhe é muito caro. Vetorização então seria uma prática de interconexão, pressuposto está que há um laço entre os signos do *jeu des acteurs*. Assim, configura-se uma necessidade de se dar um novo olhar ao coletivo, ao conjunto dos eventos que chamamos de espetáculo (teatral, fílmico), dando ênfase à ligação entre estes conjuntos de eventos. Estas conexões eram anteriormente, segundo Pavis (2000), vistas de hábito como mutuamente excludentes, e o que a teoria da vetorização trará de novo é exatamente esta possibilidade de ligar estes momentos “pregnantes” e analisar o espetáculo com outros olhares.

Essa leitura ou sistematização transversal da *performance* nos move para um estudo que vai além de sua visão fragmentada, operando uma análise que vê o espetáculo como uma série de sínteses ou de quadros. Portanto:

Em lugar de decompor a percepção, de seqüenciar as sensações, de multiplicar os sentidos e, logo, de fragmentar arbitrariamente o significante para traduzi-lo em significados possíveis, concebemos antes os significantes como se à espera de significados possíveis e repensamos a noção de signos individualizados para estabelecer séries de signos agrupados segundo um processo que poderíamos descrever como vetorização. (PAVIS, 2011, p. 13)

Ou seja, “[...] um tensionamento de signos ou momentos de espetáculo e de um percurso de sentido que os une e torna sua dinâmica pertinente”. (PAVIS, 2011, p. 13) Uma possibilidade de se traçar trajetórias que se instauram entre os componentes: “A vetorização é o primeiro impulso de uma narrativa ou de uma cronologia entre diversas partes da obra cênica, o percurso do sentido pela floresta dos signos, a ordenação da representação”. (PAVIS, 2011, p. 116-117) “O vetor se define como uma força e um deslocamento desde uma determinada origem até um ponto de aplicação e segundo a direção dessa linha que vai de um ponto ao outro”. (PAVIS, 2011, p. 57-58) Os vetores necessitam da ajuda de ciências outras nesta empreitada de análise da performance do ator, pois, como afirma Pavis (2011, p. 109), “[...] não são incompatíveis com uma abordagem sociossemiótica da obra teatral ou fílmica, [...]”.

Contudo, a palavra vetor usada em análises do ator, por outros autores que não Pavis, tomam contornos complementares ao uso até aqui explicitado, tendo o sentido de veículo de transmissão, como afirma Guimarães (2012), ou como elemento globalizador ou totalizante. (COSTA, 2000, p. 100) Para Santaella (2001), vetor são as forças de representação e determinação que agem dentro do processo de semiose no funcionamento do signo triádico em Peirce. Vê-se, então, que mesmo sendo usada em contextos outros, vetor parece ter sentidos pertinentes e/ou complementares ao de Pavis.

Dentro dos quatro tipos de vetores apresentados por Pavis (2011),⁵ este trabalho irá se fixar em somente um – o vetor embreador – o que nos ajudará a ver os dois planos citados acima sob a ótica da vetorização.

.....
5 Os vetores são: acumuladores, seccionantes, conectores e embreadores.

Os vetores embreadores “[...] fazem passar de um nível de sentido a outro, ou da situação de enunciação aos enunciados”. (PAVIS, 2011, p. 58) Ou, podem garantir a “[...] transição de um universo ficcional para outro; [...]” (PAVIS, 2011, p. 169) Fazem passar de um nível do motivo, da ação ou da personagem para outro. (PAVIS, 2000) Estas explicações parecem vagas em um primeiro momento, mas utilizaremos o vetor embreador na análise da *performance* para que ele não somente fique mais claro, mas, primordialmente, possamos ver sua total aplicabilidade.

Embrear é utilizar um mecanismo para modificarmos elementos de uma mesma classe. Se formos olhar para o verbete de dicionário, na sua literalidade, embrear é alterar posições, lugares ou classes ou unir elementos de classes. Assim, olhando mais atentamente os dois planos descritos acima, vemos que Ignês pode estar nos fornecendo instâncias ou classes de uma mesma imagem de uma atriz em um filme: alterando nossa percepção ao nos oferecer, durante os seus gestos, subsídios para concluirmos que o que vemos são elementos diferentes de uma mesma imagem: pessoa real – imagem de uma atriz – personagem de filme.

Assim, ao ser as três camadas da atriz ao mesmo tempo, Ignês instala uma falta de balanço vetorial no filme, pois ela passa a ser um vetor embreador de sentidos – ora vejo sua identidade, ora sua imagem, ora uma personagem; o corpo de Ignês liga ao mesmo tempo estas instâncias, seccionam a leitura, pois não sabemos a qual instância nos reportar na análise de Ignês, tendo que fazê-la em camadas. O vetor embreador da atuação de Ignês muda nossa visão dos significados da atuação nos níveis do filme: ora ela é um elemento pró-fílmico referencial (identidade), ora um componente da imagem e por outro lado, pode ser um invólucro de um personagem qualquer.

Conclusão

Há outras várias figurações do ator na Belair que chamam a atenção pelo seu caráter experimental. Estas figurações são meu objeto de pesquisa há alguns anos e fazem parte do meu projeto de doutoramento.

Sobre a vetorização de Pavis, podemos usar os vetores embreadores em planos do mesmo filme, como vimos neste trabalho, mas podemos também ligar ações, gestos e figurações entre filmes diferentes, tendo em mente o fato de que se presume, em relação à Belair, a hipótese de que esta Cia. Cinematográfica de Produção de filmes tenha sido uma comunidade coesa de produção de pensamento, cujos membros possuíam concepções estéticas e éticas bastante próximas.

Poderia, a título de exemplo, examinar a atuação de Helena Ignez na Belair fazendo uma correlação de elementos que acontecem em vários filmes da produtora: a deambulação sem explicação diegética, de vários personagens, e não somente de Ignez, instaura ali signos também pregnantes. O que significariam estas longas caminhadas? Elas aparecem em quase todos os filmes da produtora: *Cuidado, Madame!*, *Copacabana*, *mon amour*, *Barão Olavo*, *o horrível*. Ligar estas deambulações num mesmo arcabouço significativo seria um gesto marcadamente de vetorização. Não isolando os eventos, mas vendo-os em grupos.

Outro possível caminho seria também tentar analisar a atuação experimental fora dos meandros da Belair, percorrendo toda a produção marginal. Sabe-se que, por exemplo, a exposição da figura real do ator não é um elemento pregnante somente na Belair, ou em *Cuidado, Madame!*, mas aparece, pelo menos mais uma vez, em, por exemplo, *Câncer* (1968 – 1972, Gláuber Rocha), ou *Mangue, banguê* (1970, Neville D’Almeida). (RAMOS, 1987) Assim, poderíamos traçar vetores ou linhas de força entre filmes marginais, sugerindo uma coesão ética e estética entre eles. Trabalho este que ainda não foi feito.

Referências

COSTA, C. O cinema marginal: a imagem-oscilação e a imagem-inação. In: COSTA, C. *Cinema brasileiro (anos 60 – 70): dissimetria, oscilação e simulação*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 84-107.

CUIDADO, Madame! Direção: Júlio Bressane. Produção: Belair Filmes, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla. Rio de Janeiro: 1970. (71 min), son., color.

GARDNIER, R. A experiência da BELAIR: exceção ou regra? In: GARDNIER, R. *A invenção do cinema margina*. Rio de Janeiro: Associação Cultura Tela Brasilis/ Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), 2007. p. 34-39.

GUIMARÃES, P. M. Cinema, a arte da pose e do aparecer: os filmes da Belair. *Revista Beta*, Pelotas, v. 9, p. 16-19, 2010. Disponível em: <<http://revistabeta.com.br/new/edicao-online/cinema-arte-da-pose-e-do-aparecer-os-filmes-da-belair>>. Acesso em: 29 jun. 2011.

GUIMARÃES, P. M. *Helena Ignez: Ator-Autor. Entre a histeria e a pose, o satélite e a sedução*. Apresentado no VII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Artes Cênicas, Porto Alegre, 2012. Mimeo

LOTMAN, Y. O problema do actor no cinema. In: LOTMAN, Y. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Estampa Editorial, 1978. p. 148-161.

NAREMORE, J. *Acting in the cinema*. Berkeley: University of California Press, 1988.

PARANAGUÁ, P. A. A larecherched'um star-system. In: PARANAGUÁ, P. A. *Le cinema brésilien*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1987. p. 199-211.

PAVIS, P. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVIS, P. Le personnage romanesque, théâtral, filmique. In: PAVIS, P. *Vers une théorie de la pratique théâtrale, Voix et images de la scène*. 3ème éd. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 2000. p. 143 -154.

PIERCE, C.S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Estudos, 46)

RAMOS, F. *Cinema marginal (1968/ 1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SANTAELLA, L. A matriz visual e suas modalidades. In: SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 185-236.

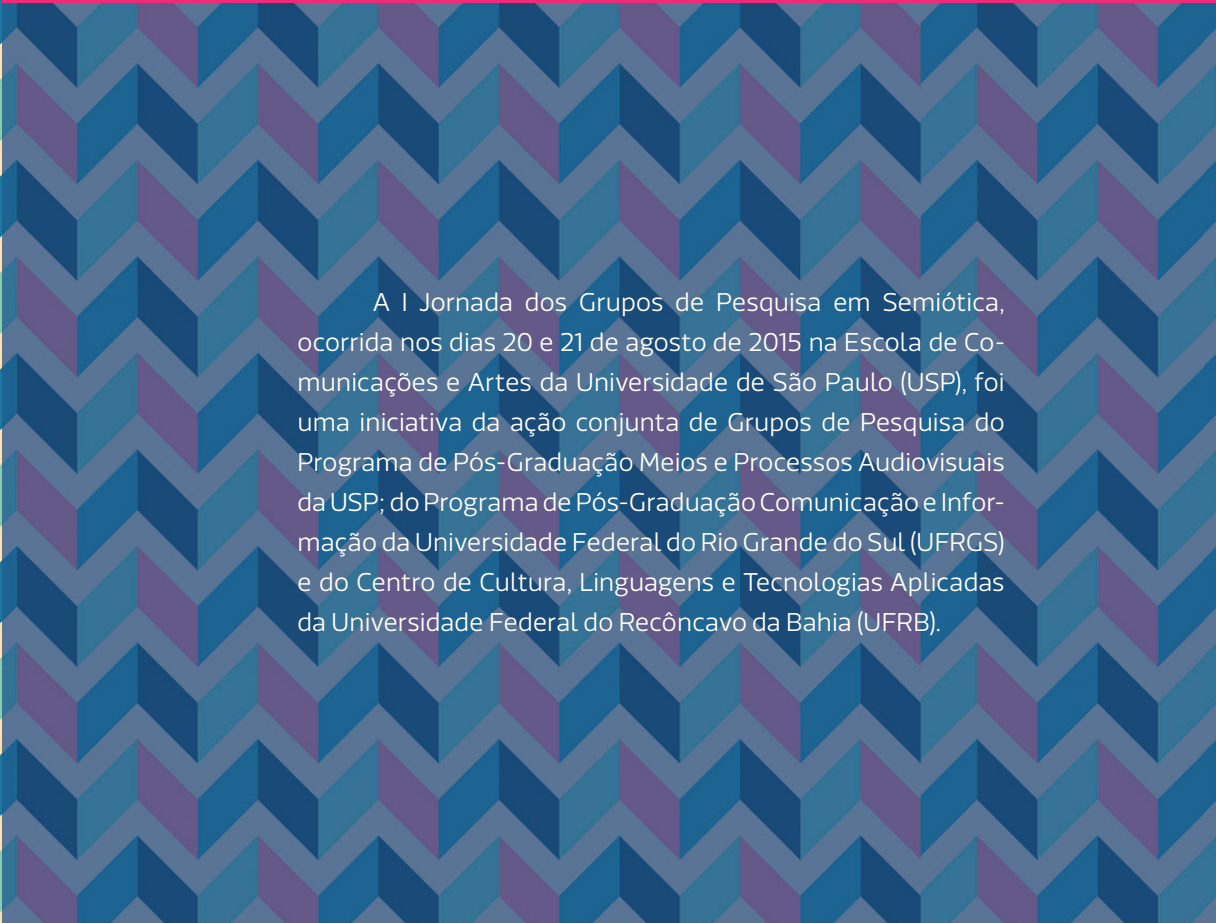

SANTAELLA, L. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

VOBOROW, B.; ADRIANO, C. *Júlio Bressane: cinopoética*. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

COLOFÃO

Formato		16 x 23 cm
Tipologia		<i>Geogrotesque / Riona Sans</i>
Papel		<i>Alcalino 75g/m² (miolo) Cartão Supremo 300 g/m² (capa)</i>
Impressão		<i>EDUFBA</i>
Capa e Acabamento		<i>Cartograf</i>
Tiragem		<i>000 exemplares</i>



A I Jornada dos Grupos de Pesquisa em Semiótica, ocorrida nos dias 20 e 21 de agosto de 2015 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), foi uma iniciativa da ação conjunta de Grupos de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação Meios e Processos Audiovisuais da USP; do Programa de Pós-Graduação Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

