



nísia martins do rosário



CORPORALIDADES ELETRÔNICAS:

COMUNICAÇÃO DO CORPO
EM ESTUDOS MIDIÁTICOS

EDITORA  IMAGINALIS



CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Ana Maria Lisboa de Mello - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Artur Simões Rozestraten - Universidade de São Paulo, Brasil

Blanca Solares - Universidad Nacional Autónoma de México, México

Corin Braga - Universitatea Babeş-Bolyai, Romênia

Cremilda Medina - Universidade de São Paulo, Brasil

Ionel Buse - Universitatea din Craiova, Romênia

Jean-Jacques - Wunenburger Université de Lyon III, França

Malena Contrera - Universidade Paulista, Brasil

Maria Cecília Sanchez Teixeira - Universidade de São Paulo, Brasil

PARECER E REVISÃO POR PARES

O texto que compõe esta obra foi submetido para avaliação do Conselho Editorial Científico da Editora Imaginalis bem como revisado por pares, sendo recomendado para a publicação.

Nísia Martins do Rosário

CORPORALIDADES ELETRÔNICAS

COMUNICAÇÃO DO CORPO
EM ESTUDOS MIDIÁTICOS

1ª edição
Porto Alegre

EDITORA  **IMAGINALIS**

UFRGS
2022

EXPEDIENTE

Copyright © Imaginalis, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2022 a autora.

Copyright da edição © 2022 Imaginalis.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial- SemDerivações 4.0 Internacional - CC BY-NC (CC BY-NC-ND). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>.

Direitos para esta edição cedidos à Editora Imaginalis. O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Editora Imaginalis.

Direção editorial: Ana Taís Martins

Capista: Lisiane Aguiar

Projeto gráfico e diagramação: Camila Provenzi (Palavra Bordada - Conteúdo História Memória)

Revisão: Marinês Kunz

Editora Imaginalis

Porto Alegre

Agosto 2022

www.ufrgs.br/imaginalis

CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECOMIA E COMUNICAÇÃO
BIBLIOTECA

R789c Rosário, Nísia Martins do
Corporalidades eletrônicas : comunicação do corpo em estudos midiáticos. / Nísia Martins do Rosário. — Porto Alegre : Imaginalis, UFRGS, 2021.
253 p.

ISBN 978-65-89435-00-6 (pdf)

ISBN 978-65-89435-02-0 (e-pub)

1. Comunicação. 2. Audiovisual. 3. Linguagem corporal. 4. Semiótica – Aspectos culturais. I. Título.

CDU: 316.77

Ao companheiro de pesquisa, colega de trabalho, parceiro de jornada científica e, sobretudo, amigo indispensável, Alexandre Rocha da Silva, que passou, prematuramente, para o andar de cima.

Nossas conversas, convicções e inquietações – às vezes pactuadas, às vezes discordantes –, ao longo dos últimos 20 anos, foram fundamentais para a pesquisadora e para a pessoa que construo diariamente. Meu alento é que nossa jornada permitiu que eu incorporasse o que ele tinha de melhor.

AGRADECIMENTOS

Ao PPGCOM/UFRGS, pelo apoio na construção deste livro.

Ao CNPq, pelo apoio vindo da bolsa produtividade PQ2.

Aos orientandos de mestrado e doutorado e aos bolsistas de iniciação científica que participaram desta jornada de pesquisa sobre os corpos eletrônicos, em diferentes instituições e em diversas temporalidades, cada um com suas singularidades.

À amiga de jornada Marinês Kunz, que, com seu olhar talentoso e inteligente, revisou cuidadosamente estes escritos.

À amiga e parceira de muitas pesquisas, Lisiane Aguiar, que com seus dons criativos capturou meus desejos e desenvolveu a capa deste livro.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
1 AS CORPORALIDADES COMO DOMÍNIO DE CONHECIMENTO	13
2 APROXIMAÇÕES DA LINGUAGEM DO CORPO	35
3 A CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS E AS CORPORALIDADES	60
4 CORPOS ELETRÔNICOS	69
5 CORPO EM IMAGENS	82
6 O DOMÍNIO TELEVISUAL	91
7 ESTRATÉGIAS DE CORPOS ELETRÔNICOS PROTAGONISTAS	107
8 CORPOS ELETRÔNICOS E PROCEDIMENTOS DE PODER	128
9 CARTOGRAFIA DE CORPORALIDADES NA PANDEMIA DE COVID-19	149
10 CADÁVERES ELETRÔNICOS EM ÉPOCA DE PANDEMIA DE COVID-19	165
11 CORPOS EM EXPLOSÃO	181

12 CORPOS EM IMPLOÇÃO	211
13 CORPOS ESTRANHOS.....	228
Quem é Nísia Martins do Rosário.....	252

APRESENTAÇÃO

Bem-vindos ao território dos corpos eletrônicos — uma pequena, mas potente zona na dimensão das corporalidades.

Para que o/a leitor/a vislumbre um pouco do domínio em que está penetrando, explico sucintamente as corporalidades (alerta de *spoiler* do capítulo 1). Elas são um modo de nominar o conjunto de perspectivas dos estudos e das pesquisas sobre o corpo, principalmente no âmbito da Comunicação. Esse é, portanto, um campo complexo, com muitos percursos possíveis e que viabiliza a construção de um conhecimento sobre os modos como os corpos (para além do físico) interagem e produzem comunicação. Para isso, é preciso dialogar com outras ciências como a Semiótica, a Antropologia, a Arte e a Filosofia.

Esta obra compõe-se de reflexões desenvolvidas sobre pesquisas que envolveram corporalidades na comunicação ao longo de vários anos. Foi produzida visando reunir os principais resultados dessas investigações e apresentar as linhas de pensamento mais relevantes que foram sendo problematizadas desde o mestrado, quando me aproximei da Semiótica e percebi que ela e a Comunicação são parceiras perfeitas na dança da pesquisa.

Para esta publicação, fiz uma seleção de textos já produzidos, mas entendi que seria importante atualizá-los e, assim, foi necessário reescrevê-los — o que tornou a trajetória de construção do livro mais difícil, pois talvez fosse melhor escrever a partir do ponto zero. Foi um processo de burilamento não só do texto, mas também das ideias, dos conceitos, do que, neste momento, parece ser mais importante. Assim, houve metamorfoses e transmutações. Estou satisfeita com o

resultado, porque ele é um retrato, entre tantos possíveis, de parte do que pensei e penso sobre os corpos na comunicação.

Os escritos aqui reunidos contam parte do percurso de uma pesquisadora – apaixonada por pesquisa e por comunicação –, cujos interesses se conectam às linguagens do corpo desde o trabalho de conclusão do curso de Jornalismo na década de 1980. As redes de pensamento acerca das corporalidades foram sendo elaboradas nas relações com a mídia, com a cultura, com a Semiótica, sempre direcionadas à construção de um conhecimento maduro – mas que nunca está maturado. A cada percurso que se faz na pesquisa (e na vida), mostram-se pontos luminosos outros, brechas, fissuras, horizontes, linhas de fuga, novos cenários. Esse é o ingrediente que torna a investigação (e a vida) tão encantadora.

Rubem Alves coloca lindamente um aspecto dessa questão: “conhecimento não é coisa de cabeça e nem de pensamento, é coisa de corpo inteiro”¹. No mesmo texto, ele afirma: “primeiro amar para depois conhecer. Conhecer para poder amar. Porque se se ama, os olhos e os pensamentos envolvem o objeto, como se fossem mãos, para colhê-lo. Pensamento a serviço do corpo, ciência como genitais do desejo”. Eu não conseguiria dizer de forma mais potente.

O amor pela pesquisa não deixa esquecer que, apesar de parecer solitária, ela carrega consigo mais do que os traços próprios de quem pesquisa. Traz também marcas dos/as autores/as que foram ajudando a elaborar os percursos em diferentes momentos, dos embates com os pares, dos métodos que ajudaram a erguer as investigações, de outros/as pesquisadores/as, orientandas/os, bolsistas, estudantes que atravessaram nosso caminho. Ou seja, são

¹ Disponível em: <http://jornadacientificauesp.blogspot.com/2011/05/procura-se-um-flautista-feiticeiro.html>. Acesso: 20 jul. 2021.

diversos os estratos, as relações e os tensionamentos que geraram o rizoma-pesquisadora.

O livro se organiza em 13 capítulos, e o principal viés teórico é o da Semiótica da Cultura, que permite, no entanto, dialogar com diversos outros autores e linhas de pensamento. A visita a esse território pode ser iniciada pelo domínio das corporalidades, que permite uma compreensão mais ampla das principais questões tratadas no livro. O segundo cenário é o da linguagem do corpo, com vistas a plantar algumas sementes para o aprofundamento dessa questão tão complexa. O complemento para pensar as questões da linguagem do corpo vem com uma abordagem sobre construção de sentidos, tão necessário para entender processos comunicacionais. E, então, chega-se de fato aos corpos eletrônicos – mas, lembro que a leitura ordenada pela sequência dos capítulos não é uma obrigatoriedade. Como o corpo eletrônico está centrado nas mídias e, sobretudo nas imagens, a continuação dos escritos desemboca nessa temática, seguida por um passeio pelo domínio televisual. A partir daí, estão dispostos estudos mais específicos sobre os corpos eletrônicos, a começar pelos corpos protagonistas e o modo como eles se constroem midiaticamente, mas também é possível penetrar na esfera da relação entre corpo e poder. As vivências e os tensionamentos provocados pela pandemia de Covid-19 levaram a uma espécie de catarse que se materializou em dois capítulos, um sobre as novas semioses corporais e outro, que contempla uma reflexão sobre as imagens midiáticas das mortes nesse período. O fechamento se dá com três capítulos que não se centram mais nas padronizações corporais nas mídias e naquilo que mais se repete, mas, sim, nas rupturas de sentidos provocadas por alguns corpos e como elas são traduzidas: corpos em explosão, corpos em implosão e corpos estranhos.

Nessa jornada, revelou-se com mais força o compromisso com a circulação do conhecimento e com a divulgação científica. Nesse ínterim, é preciso deixar claro que o debate aqui proposto não visa proscriver conceitos e noções, mas colocá-las em circulação para a sua problematização, lembrando sempre que o sujeito na e da pesquisa está inevitavelmente envolvido em seu contexto histórico e social.

1 AS CORPORALIDADES COMO DOMÍNIO DE CONHECIMENTO

O corpo – diferentemente de áreas como cultura digital/internet, jornalismo e política – não tem se revelado como objeto de pesquisa em evidência na área da Comunicação no Brasil. Em outros períodos essa temática já foi mais abordada – talvez por modismo, talvez por relevância. Contudo, pode-se ter certeza de que esse não é um assunto esgotado para o campo.

Uma navegação no banco *on-line* de teses da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal em Nível Superior – órgão do Ministério da Educação do Brasil), a título de curiosidade, permite constituir um panorama geral acerca das pesquisas sobre essa temática². Digitando-se as palavras-chave *comunicação* e *corpo* e selecionando a área de Ciências Sociais Aplicadas aparecem 79.074 trabalhos, dos quais 17.607 são teses. No âmbito específico da Comunicação, são 8.040 trabalhos, dos quais 2.044 são teses provenientes, principalmente, da PUCSP³ (257) e da USP⁴ (248 (desde 1987)), sendo Norval Baitello Júnior o professor que mais orientou teses e dissertações nessa subárea. É importante observar que o fato de serem identificados os termos chave, não garante que a temática central do trabalho corresponda a eles. Para desenhar esse panorama⁵ é importante, também, considerar os trabalhos que

² Consulta feita em novembro de 2021.

³ Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

⁴ Universidade de São Paulo.

⁵ Claro que o panorama apresentado aqui é bastante superficial e não traz o cenário exato da pesquisa sobre o corpo na área da Comunicação, de modo

anualmente participam do GT Comunicação, Gênero e Sexualidade, no Congresso da COMPÓS⁶ e do GP Estéticas, Políticas do Corpo e Gênero, no Congresso da INTERCOM⁷.

Essa pesquisa exploratória bastante superficial permite notar, também, que corpo e comunicação são termos inseridos em outras áreas de investigação como da Educação, da Psicologia, da Saúde, da Antropologia, da Educação Física e da Arte. Tais interesses fazem com que esses assuntos se tornem elementos de interdisciplinaridade. Além disso, em uma primeira visada sobre as temáticas, nota-se que são poucas as pesquisas do campo da Comunicação que fazem o recorte do corpo sobre as mídias – o que não seria de se esperar, tendo em vista o midiacentrismo que rege as investigações nessa área de conhecimento.

Entende-se que esse exame superficial – que leva em conta a produção de pesquisas sobre o corpo, os focos escolhidos, as áreas de concentração dessas investigações – suscita de imediato um questionamento sobre a relevância de pesquisas sobre o corpo. Contudo, é preciso apontar que, apesar da disposição para essas tratativas, o objetivo pontual desta abordagem, como se verá mais adiante, é o de trazer ao debate dois conceitos, ainda incipientes, que vieram à tona durante pesquisas desenvolvidas nos últimos anos: *corporalidades* e *redes de significação*. Ambos estão vinculados à semiótica e a estudos sobre o corpo na Comunicação. Trilha-se, portanto, pelos processos de semioses que se articulam em redes de significação, como caminho para desvendar a complexidade que pode alcançar o estudo das corporalidades nessa área.

que serve apenas como um horizonte.

⁶ Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação.

⁷ Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.

Entrando nas *Corporalidades*

Para dar início à abordagem sobre corporalidades, entende-se como relevante pontuar duas questões que atravessam as pesquisas em Comunicação e são bastante discutidas – ainda. A primeira diz respeito à abrangência do próprio campo, e a segunda tem relação com a problematização necessária dos conceitos que têm permeado a área. Esses tópicos atravessam todas essas investigações, independentemente da temática, por isso, esclarecer o posicionamento acerca deles, de entrada, é importante. Assim, a premissa com a qual se trabalha nesta obra é a de que a amplitude do campo da Comunicação ultrapassa o âmbito midiático. Não se pode negar que esse último é uma dimensão relevante para entender a área, seu funcionamento e suas potencialidades, além disso foram os estudos dos meios que estimularam a configuração das primeiras teorias da Comunicação no século passado. No entanto, as fronteiras impostas pelos estudos circunscritos aos mídias desintegram parte de um território rico, vigoroso e importante. A segunda questão, relativa aos conceitos usados, tem ligação com as epistemologias que sustentam as pesquisas e que direcionam os conceitos utilizados. Nessa via, é importante esclarecer que *corporalidades* não é trazida como um conceito, mas como uma noção a ser problematizada e que, ao mesmo tempo, permite apresentar as linhas que orientam este esforço de investigação.

Nessa perspectiva é que se apresenta a importância de entender o corpo como objeto de estudo da Comunicação. Por outras palavras, é preciso estabelecer através de que conexões e por meio de quais processos o corpo torna-se significativo para os estudos do campo. De forma simples e direta – e um tanto reducionista –, pode-se defender que a relevância comunicacional do corpo é sua própria

materialidade, assim como sua capacidade de gerar significação, produzir mensagens, promover trocas simbólicas, manifestar lutas políticas, sendo um meio de expressão e colocando em processo a criação e a semiose.

Contudo, uma das perspectivas sobre a abrangência do campo da Comunicação que alcança algum consenso é aquela que se centra nos meios. Esse enfoque, entretanto, é bastante limitador, apesar da sua relevância. À medida que restringe a relevância de seus estudos, suas funções e seus conceitos a esse espaço – complexo por natureza, sem dúvida –, a Comunicação tende a constituir-se em um subcampo: o das mídias. Considere-se aqui que, apesar de todas as discussões acadêmicas sobre o conceito de mídia, a tendência predominante é a centrada nos meios técnicos. Desde a modernidade, não é possível desconsiderar a sua importância para a comunicação humana, no entanto, o desprezo pela comunicação extramidiática não apenas circunscreve o campo, como também reforça o poder da mídia e coíbe possíveis linhas de fuga desse domínio.

Entre tantos autores que trazem contribuições importantes nesse sentido, Hillis (2004) retoma duas interpretações contrastantes acerca da comunicação: como transmissão de informação pelo espaço; como ritual e manutenção da sociedade no tempo –, para observar que elas não estão em dimensões opostas. Para o autor, as tecnologias midiáticas, sobretudo as mais atuais, trazem potencialmente as duas perspectivas, configurando-se como espaço, mas também como tempo. Essas colocações permitem entender que o entendimento de comunicação não pode se constituir mais como, “ou...ou”, mas, sempre que possível, como, “e...e...e”, ou seja, deve assumir a dimensão das multiplicidades.

Uma das perspectivas das multiplicidades pode ser entendida na via da duração, nos termos de Bergson (2006). Suas considerações

se desenvolvem sobre o questionamento da maneira como o tempo é tratado pela ciência e pela Filosofia, ou seja, predomina o ponto de vista da espacialização do tempo por influência até mesmo da língua, “nossa inteligência, que procura por toda parte a fixidez, supõe *post factum* que o movimento *aplicou-se sobre* esse espaço” (BERGSON, 2006, p.8/9). Para o autor, noutra via, o tempo (qualitativo e, portanto, não cronológico) é mobilidade, vivência, continuidade, ou seja, é a própria mudança e, portanto, duração. Por isso, a duração é fluxo, nela haveria “criação perpétua de possibilidade e não apenas realidade” (BERGSON, 2006, p.15), um caminho para a virtualidade.

Deleuze (1998, p.27) explica a duração como algo que vai além da experiência vivida, “é também experiência ampliada, e mesmo ultrapassada”. Nessa perspectiva, a duração se conecta com a virtualidade, e essa com a subjetivação, enquanto o objetivo se atrela à matéria e à atualização. “Bergson quer dizer que o objetivo é o que não tem virtualidade – (...) tudo é atual no objetivo (...) a matéria não tem nem virtualidade nem potência oculta” (DELEUZE, 1998, p.30). Se é possível afirmar que atualizar é agir, em certa medida, é admissível dizer que atualizar é materializar.

Aplicando as noções de virtual e de atual às corporalidades, poderíamos afirmar que o virtual é o modo de ser do corpo, a sua duração, enquanto o atual é seu modo de agir. A partir da primeira noção, pode-se, na duração das corporalidades, organizar sua memória e seus conceitos, ou seja, sua virtualidade; com base na segunda noção, podem-se vislumbrar os modos de atualização das corporalidades, ou seja, os modos através dos quais elas agem e se manifestam na comunicação.

Reconhece-se que são inúmeras as entradas possíveis para abordar o corpo como objeto de estudo da Comunicação, mas, neste livro, a entrada se dá pela porta da Semiótica, sem torná-la

ponto central do estudo. Ela auxilia a pensar o corpo como objeto da Comunicação na sua relação com a linguagem, seus processos de significação e, também, sua relação com as mediações técnico-materiais dos meios. Ao mesmo tempo, permite focar nos diversos movimentos e nas potencialidades da semiose que se configuram nos fluxos comunicativos da atualidade em variados níveis e, assim, comporta o âmbito do virtual e do atual.

Por outro viés, ao colocar o corpo como primeiro suporte dos textos culturais e dos processos comunicativos, Prost desconstrói a noção de mídia na sua relação estrita com os meios de massa, expandindo seu conceito. Os estudos de Baitello Júnior (2005, 2010) retomam as tratativas de Prost sobre mídias primárias, secundárias e terciárias. As mídias primárias são explicadas como o primeiro suporte da comunicação: o corpo. As mídias secundárias, como aquelas que permitem usar objetos fora do próprio corpo para a comunicação (suportes materiais não eletrônicos); já as mídias terciárias surgem com o advento da eletricidade e se compõem, portanto, de meios eletroeletrônicos. Por essa perspectiva, Baitello Júnior (2010, p. 8) observa que essa opção propõe a “ampliação dos limites de abrangência do campo da comunicação”. Para Prost, o corpo sempre é partícipe do processo comunicativo, independentemente da complexidade da mediação. Assim, consolida-se um espaço de investigação relevante para a comunicação interpessoal, gestual, olfativa, oral, gustativa.

Tal ampliação do conceito de mídia oferece um notável desafio para os estudos da comunicação humana hoje, deslocando este campo do saber para um novo patamar, mais complexo, exigindo a inclusão de fatores bioetológicos tanto quanto psicoantropológicos, ao lado dos

indispensáveis componentes sociopolíticos e econômicos (BAITELLO JÚNIOR, 2010, p.63).

Alguns argumentos de Zecchetto (2003) auxiliam, também, na configuração da transdisciplinaridade entre Semiótica e Comunicação. Para ele, primeiro, vivemos e nos comunicamos e, depois, refletimos sobre os sentidos (as semioses), estabelecendo, assim, uma correlação primordial entre as duas ciências. Além do mais, a Semiótica, ao averiguar a estrutura dos signos e a validade que podem ter nas percepções culturais, procura “enfrentar-se com explicações teóricas que deem razões coerentes desses fenômenos que envolvem a comunicação humana. (ZECCHETTO, 2003, p. 19).

Pelo que foi tratado até aqui, não se pode negar que o entendimento da noção de corpo na Comunicação, por um lado, está ligado à concepção da abrangência do campo. Por outro lado, a Semiótica auxilia a construir uma perspectiva fundante para o estudo das corporalidades na Comunicação.

Entendendo as *Corporalidades*

No que se refere à configuração de uma noção de corporalidades, deve-se levar em conta, em um primeiro momento, que a concepção de corpo pode apresentar uma série de limitações, a depender do ponto de vista que seja adotado. O termo pode ser conceituado a partir da Medicina, da Biologia, da Anatomia, da Arte, da tipografia, da Psicologia, da Engenharia, da Veterinária, entre tantas outras áreas, mas, é importante observar que o corpo que nos interessa é aquele que tem inserção no âmbito da Comunicação – sem deixar de considerar contribuições interdisciplinares.

Ainda que a associação mais comum ao termo, no nosso campo, esteja relacionada ao humano, não se pode desconsiderar que a expressão engloba, também, qualquer substância material, orgânica ou inorgânica que tenha uma extensão limitada e que seja perceptível pelos sentidos. Nessa via, a desumanização do corpo pode se tornar relevante para os estudos da Comunicação, considerando a diversidade de objetos que habita e circula nesse território – e que pode se constituir em *corpus* de investigação. Aliás, o termo corpo vem do latim, *corpus* – a mesma palavra que usamos para determinar o recorte do objeto de pesquisa, tanto em seus aspectos teóricos quanto empíricos, ou seja, os materiais que se tornam fonte de informações fundantes do trabalho.

Esse primeiro cenário encaminha para que se decomponha o termo *corporalidades*, que é objeto deste capítulo. Segundo Pezatti (1990, *on line*), o sufixo *dade*, também reconhecido como *idade*, “tem como origem o sufixo latino - *tati* e forma substantivos abstratos que designam ‘qualidade, modo de ser, estado, propriedade’, afixando-se a adjetivos (derivados ou não)”. Nessa perspectiva, as corporalidades se vinculam às propriedades corporais no âmbito comunicacional, levando em conta seu modo de ser, seu estado e suas qualidades.

Pelo fato de se considerar, para as comunicações humanas, na maioria das vezes, apenas sua materialidade física e até mesmo sua aparência, o corpo seria entendido apenas como objeto mediador. O ponto de vista que o restringe ao físico humano tem parte de sua *episteme* ligada a um conceito de corporificação vinculado à organização dual da sociedade, capaz de criar classificações de forma binária, assimétrica e polarizada. A semiótica da cultura (SC), a partir dos estudos de Bystrina (1995), explica essa estrutura básica dos códigos terciários organizada pela dualidade, baseada na observação

do mundo físico como primeira realidade e em consonância com códigos também binários, estruturados a partir de oposições, a começar pela *vida e morte* – e que está diretamente associada ao corpo. Assim, surgiram oposições binárias básicas como saúde/doença e direita/esquerda, consolidando, ainda, espírito/matéria e mente/físico⁸. Tais dualidades operam sobre a assimetria, sendo o polo negativo percebido sempre como o mais forte. Isso determina receios em relação a esse polo: a morte, a doença, a esquerda, o físico. Esse último, aliás, foi diretamente associado ao corpo, o qual foi quase sempre relegado em favor da mente. Tal forma de organizar o mundo dominou o pensamento e o desenvolvimento da nossa cultura e, portanto, dos processos de semiose. Contudo, não se pode deixar de notar que as semioses do corpo passam por alterações constantes, como veremos no decorrer dos capítulos.

Contribuição importante da semiótica da cultura é a explicação acerca da solução simbólica criada para superar as assimetrias de dualidades opositivas. A superação das binariedades, segundo Bystrina (1995), pode se dar de várias formas, como: por um processo de identificação entre os dois polos; pela configuração de oposições pluriarticuladas; pela inversão de polos opostos; pela união dos polos por elementos intermediários. É nesse âmbito que parece se encontrar um caminho para construir um conhecimento comunicacional-cultural que não se restrinja a um entendimento limitado do corpo. Pelo ponto de vista da articulação dual, ele operaria apenas como um mediador entre a mente, ou a alma, e o mundo; já pela perspectiva da superação das polaridades, os polos mente/corpo e alma/físico entram em inter-relação ou se constituem em

⁸ A forma dualista de ver o mundo, que é uma constatação dos estudos da cultura, não é o modo ideal de perceber o cosmo devido a suas limitações.

pluriarticulações. Isso leva a entender que as corporalidades se realizam como comunicação nas inter-relações e nas pluriarticulações de elementos, assumindo maior complexidade.

As multiplicidade que as articulam também aparecem em Hillis (2004, p. 222), quando observa que os corpos humanos são um intrigante suporte para a teoria:

Eles abarcam a dicotomia erigida entre natureza e cultura, sendo que seus espaços tanto são influenciados pelas relações sociais quanto influenciam as formas que essas relações sociais podem assumir. É de causar perplexidade até que ponto os teóricos têm relutado em olhar para nossos corpos como meios poderosos de oposição ao poder preponderante liberado pela dicotomia natureza-cultura.

Na mesma via defendida pelo autor, o corpo não deve ser entendido apenas como espaço reduzido economicamente a um sítio, mas deve ser considerado nas suas peculiaridades, particularidades, pluralidades e em seus rituais. Assim, o corpo que interessa ao autor não é aquele que se opõe à mente cartesiana, mas o que se compõe com ela e busca a utopia. Dessa forma, separar corpo e sujeito equivale a separar desejo e significado. À medida que esse corpo-sujeito utiliza a linguagem para se comunicar, afetar e ser afetado, detecta-se, na linguagem, o modo de transcender à existência e alcançar a humanidade relacional.

Assim, corporalidades, a princípio, configuram um domínio teórico-metodológico que permite fazer avançar as reflexões acerca das virtualidades e das atualizações (BERGSON, 2006) dos corpos; constituem-se em uma dimensão em que se pode desenvolver abordagens teóricas sobre o corpo e propor estudos empíricos sobre ele, considerando suas propriedades, seu modo de ser, seu estado,

suas qualidades nos processos de significação e comunicacionais. Configuram um ambiente propício, portanto, ao alargamento das problematizações e das perspectivas investigativas que dizem respeito ao corpo na Comunicação, encontrando respaldo para estabelecer seus princípios, incrementar suas aplicações e entender seu funcionamento.

Concebem-se as corporalidades como engendradoras de uma dimensão complexa, que alimenta e é alimentada por outras dimensões, constituindo inter-relações constantes de tensão e distensão. Assim, elas se configuram em uma esfera de virtualidade (BERGSON, 2006) que potencializa estéticas, discursos e devires de cultura de diversas ordens. Dessa maneira, busca atualizações em rituais, interações sociais, vivências cotidianas, bem como em espaços mediados tecnologicamente. Em acréscimo, essa noção tem potencial para se vincular aos processos de significação, considerando seus diversos espaços/tempo e suas organizações discursivas.

Entende-se, aqui, que, no domínio das corporalidades, manifestam-se sistemas semióticos⁹ diversos que se organizam de acordo com os contextos culturais em que estão inseridos. As manifestações, as expressões e a comunicação desenvolvida estão, portanto, em correlação direta com o funcionamento desses sistemas, suas dinâmicas e sua complexidade. Para estudar as semioses geradas nessa dimensão, é preciso atentar, por um lado, para as multiplicidades de composições expressivas que estão em potência e, ao mesmo tempo, em processo de transformação. Por outro lado, é preciso ter cuidado com as especificidades, normas e regularidades das linguagens, uma vez que são elas que garantem a comunicação.

⁹ Esses sistemas semióticos podem ser considerados linguagens.

As reflexões desenvolvidas encaminham para reunir elementos que possibilitem discutir e entender as articulações dos recursos expressivos e dos efeitos de sentidos nos discursos do corpo, bem como os percursos do processo de comunicação. Assim, acredita-se que estudar aspectos do corpo nos âmbitos da Comunicação, da Antropologia, da Sociologia, da Filosofia e da Semiótica é relevante para encontrar processos facilitadores na organização e no entendimento dos códigos corporais que vão compor os textos imagéticos em estudo. Nessa via, será possível delimitar certo número de elementos conformadores dos recursos expressivos e ativadores dos efeitos de sentido desse domínio.

As abordagens consideradas relevantes para pensar as corporalidades se constituem, também, ao serem atravessadas pela semiose peirceana. Primeiramente, é importante ter em mente que só nos comunicamos por meio de signos, os quais, contudo, nunca carregam a totalidade do objeto, e, nessa via, a representação de um corpo em signos deixará de fora muitos aspectos do “corpo em si”. É pertinente, também, observar que a produção do interpretante e, conseqüentemente, a necessidade de um sujeito afetado pelo signo permitem uma aproximação com o processo de comunicação. Ao prever a constituição de uma cadeia de significação – um signo que leva a outro signo –, a semiose também está antecipando a impossibilidade de o emissor ter controle sobre essa série de eventos interpretantes. Assim sendo, é admissível afirmar que, mesmo que se consiga organizar e sistematizar linguagens, não é possível controlar os resultados dos discursos. O mais relevante, entretanto, para a abordagem desenvolvida na seção a seguir (“redes de significação”), é o fato de essa cadeia signica estar em constante processo de atualização e virtualização.

Aceitar a percepção e a interpretação como parte do signo implica não levar em conta apenas as linguagens e os discursos, mas

elementos como contexto, cultura, códigos, arcabouço semântico, competências interpretativas. Ao inserir a mente interpretante na semiose, está-se, automaticamente, colocando no processo um sujeito que interpreta. Disso decorre a admissão da complexidade da semiose ligada à multiplicidade de desdobramentos oferecidos por ela, bem como às imprevisibilidades no desencadeamento do processo e às transgressões possíveis.

Redes de significação

A complexidade almejada pela noção de corporalidades leva a que se reflita sobre os modos pelos quais a Comunicação pode engendrar-la. Um dos caminhos apontados é o da teoria da mídia de Harry Pross (já comentada aqui), segundo a qual o corpo se compõe como mídia primária. Contudo, ele não para de ser objeto de estudo da Comunicação quando entra na dimensão das mídias secundárias e terciárias, de modo que precisa ser pensado em seus processos de semiose nesses diversos âmbitos. Dessa forma, quer se afirmar que os sentidos do corpo vão se compondo tanto na comunicação interpessoal quanto naquela que é mediada pela técnica e pela tecnologia, em um processo que organiza uma cadeia de significações, ou seja, semioses por meio de diversos percursos e diferentes movimentos. Por outras palavras, os corpos, em um sentido mais amplo, permeiam todo o processo comunicacional e se constituem em substância fundante desse processo.

Lotman (1999, p.41) auxilia a entender como as corporalidades podem ser pensadas dentro da complexidade do espaço semiótico, que “aparece como uma intersecção em vários níveis de vários textos, que unidos vão formar um determinado estrato, com

complexas correlações internas, diferentes graus de tradutibilidade e espaços de intradutibilidade”. Nessa via, é necessário apreender as corporalidades nessas redes de composição de significados que vão se atualizando no cotidiano, nos meios técnicos e na cultura, de acordo com os contextos e as competências do *socius*. São as criações e composições simbólicas sobre as corporalidades que passam a interessar à Comunicação, e são os códigos terciários (os culturais) que compõem os pontos de encontro, os rizomas e os platôs dessas redes de significação.

Há algum tempo, entendia-se que o melhor conceito para configurar o estudo das corporalidades na Comunicação era o de rede discursiva, que não é uma noção nova, usada não apenas nessa área, mas também na Pedagogia, na Psicologia, entre outras. A maioria das noções sobre rede discursiva, entretanto, está fortemente vinculada a Foucault (1979, 1987) e a seu conceito de formação discursiva, ao mesmo tempo que está sempre ligada ao processo de significação, de semiose. Há elementos valorosos na abordagem de Foucault que se prestam bastante para construir o conceito de redes de significação, os quais serão abordados a seguir.

A formação discursiva, conforme Foucault (1987), constitui-se em uma “massa enigmática” constituída pelos enunciados de determinado campo e pelas relações que se estabelecem entre eles. Para os interesses do presente debate, o campo discursivo sobre o qual se enuncia o corpo assume a abrangência tanto do verbal quanto do não verbal e tem características, portanto, dessa massa enigmática.

De acordo com Foucault (1979), existem duas ordens de práticas empíricas que recobrem a realidade, cada uma com seu modo de organização: as discursivas e as não discursivas ou a *dizibilidade* e a *visibilidade*. A primeira está focada no uso de signos, com vistas a toda e qualquer atividade envolvida com a expressão, criando

modos de falar e fazer falar. As práticas discursivas, assim, estariam vinculadas às leis, aos códigos, aos enunciados estabelecidos pelas convenções institucionalizadas ou informais. O segundo conjunto de práticas, as não discursivas, afeta diretamente o corpo e as coisas, configurando-se em um plano de ações mudas, que o autor chama de visibilidades e que criam modos de ver e de fazer ver. Assim, colocam-se, de um lado, as ações vinculadas às enunciações e, de outro, as “ações mudas”. Os dois planos são autônomos, mas se constituem em uma relação de reciprocidade, contudo não se organizam em categorias claras ou em conceitos de contornos definidos e abrigam a dispersão e as divergências. O jogo realizado entre essas duas ordens de práticas empíricas gera os valores do signo. Em uma perspectiva mais voltada à semiótica, entretanto, pode-se considerar uma maior abrangência do conceito de discurso, englobando tanto as *dizibilidades* quanto as *visibilidades* de Foucault.

A noção de rede discursiva de Foucault permite entender como um enunciado é construído a partir do encadeamento de múltiplos discursos. Ou seja, um enunciado se relaciona também com enunciados anteriormente produzidos. O discurso nunca é único e fechado, mas se constitui nessa rede. É importante observar que a perspectiva do autor se liga fortemente às questões do poder e que se entende que as cadeias semióticas que configuram as corporalidades entram nessa complexidade, percorrendo discursos de poder, mas também dimensões estéticas e culturais que mantêm suas respectivas autonomias.

Com base em debate feito por Rossetti-Ferreira *et al.* (2008), a rede de significação constitui uma malha de elementos de natureza semiótica, à qual as pessoas estão submetidas, sendo que estas igualmente a constituem ativamente, contribuindo para a configuração das fronteiras dos percursos possíveis. Essa articulação/circunscrição

é compreendida pelas autoras, no entanto, como se alterando continuamente, em função do tempo e dos eventos, compondo novas configurações e novos percursos possíveis, sobretudo em função da polissemia. Nas redes de significação, portanto, ocorrem as intersecções, as tensões e as lutas na constituição de semioses com orientações contraditórias.

Para pensar a rede de significação das corporalidades, outros aspectos devem ser considerados, como a diversidade de percursos que se configura nesse espaço. Nessa via, a noção de rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 2004) pode contribuir para trazer o princípio da multiplicidade e das direções movediças, com a unidade extraída do múltiplo e o que o faz brotar. Com isso, está-se afirmando que a rede de significação (das corporalidades) está interessada na composição rizomática que o processo de semiose pode tomar, entendendo que ele não tem um percurso linear e previamente definido – pode ser previamente planejado, mas não se tem total controle sobre ele.

O rizoma na obra de Deleuze e Guattari (2004) serve como uma metáfora para que o pensamento não seja paralisado por um modelo hierarquizado como o de uma árvore (raiz/caule/folhas), mas é múltiplo, sem início e fim, podendo adotar diversos percursos e, portanto, faz o pensamento proliferar. Para entender a trama que compõe o rizoma e que, por consequência, atingiria a rede de significações, pode ser coerente recorrer à abordagem feita por Deleuze (2004, p. 115) em relação ao dispositivo¹⁰. O autor observa que ele se modifica o tempo todo, seguindo direções múltiplas e heterogêneas, configurando, assim, um emaranhado de linhas. Dessa forma,

¹⁰ Deleuze desenvolve seu pensamento sobre o dispositivo a partir de Foucault.

“desemaranhar as linhas do dispositivo é em cada caso levantar uma mapa/rizoma”. Estudar as redes de significações de corporalidades implica desemaranhar as linhas de semioses e descrever esse mapa rizomático dos processos de significação.

Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Essas linhas não param de se remeter umas às outras (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 18).

A rede de significação não pode ser compreendida, portanto, pela linearidade contínua como em determinados modelos já ultrapassados de teoria da comunicação, porém ainda muito presentes. É preciso considerar a perspectiva lotmaniana da complexidade de níveis e de estratos que entram em correlação, bem como as diversas possibilidades de tradutibilidade. Essas considerações sobre a configuração do rizoma e suas linhas de fuga podem ser enriquecidas pela aproximação do conceito de *explosão* de Lotman (1999) sem fazê-los equivaler. A partir do estudo da semiosfera e de seu fundamento de heterogeneidade, o autor vislumbra as intersecções dos espaços de sentido e a impossibilidade de representá-las, já que se constituem como uma massa de sentidos cujos limites e cuja formação se engendram na multiplicidade de usos¹¹.

Se a rede de significação se constitui em um processo dinâmico, é preciso considerar que o mesmo acontece com a formação dos

¹¹ Nos próximos capítulos, o conceito de explosão será abordado novamente.

sentidos, que está sempre em movimento, percorrendo, por vezes, trilhas caóticas, provocando movimentos de encontros e desencontros, promovendo choques. Enquanto algumas estruturas de instauração de sentidos vão envelhecendo (linhas de segmentaridades), novas vão sendo introduzidas, e seus usos passam a ser aceitos.

A metáfora de ‘rede’ foi incorporada para o estudo das corporalidades em função das múltiplas articulações que nela se formam e da complexidade que a constitui. A ideia de rizoma, porém, é mais aberta, não se configura pela ordenação de linhas retas e contínuas, de estabilidade, de equilíbrio ininterrupto e de harmonia constante – ainda que possa abrigar essas linhas. O rizoma se compõe de segmentaridades, diversidades, estratos, imprevistos, linhas de fuga, territorializações, desterritorializações. É esse o sentido que o termo “rede” deve assumir aqui.

Assim, pode-se pensar que cadeias semióticas de *dizibilidades* e *visibilidades*, compostas em segmentaridade, regularidades, diversidades, previsibilidades e imprevisibilidades se constituem em redes de significações. Essas tensões formam um desenho rizomático das semioses que vão se configurando acerca das corporalidades na comunicação. As tecituras de significações vão se formando, assim, não apenas a partir do texto em si, mas também nas conexões entre os textos, os contextos, a cultura, o cotidiano, entre outros. Esse viés encaminha, também, para que se refletia sobre os percursos da significação, considerando sempre os deslizamentos, levando em conta a complexidade discursiva na perspectiva da semiose. Por esse motivo, a denominação de rede discursiva é reconfigurada aqui, adotando-se redes de significação.

Para compor essas redes, em um primeiro momento, a comunicação se estabelece a partir de semioses mais previsíveis, mais comuns a determinado grupo. Assim sendo, os participantes dos

processos comunicativos sentem-se mais aptos para limitar as possibilidades de distorções de sentidos e organizar as diferenças. As redes de significação das corporalidades se articulam, pois, a partir de enunciados do corpo e sobre o corpo, engendrando recursos expressivos que organizam e legitimam um tipo predominante de atualização que é consensualmente aceito, revirtualizando, na maioria das vezes, esse modo de agir em um modo de ser. Nessa via, criam efeitos de sentido sobre os corpos adequados às competências da dimensão estética, discursiva e cultural.

É justamente essa busca pela produção de textos baseados nos signos de consenso que faz com que tais textos se situem em uma linha de tensão entre o sentido dado, o sentido constituído e o sentido esvaziado. Esse último é aquele, em geral, que é excluído das redes discursivas hegemônicas. Mas, não se pode esquecer que as redes de significação não podem ser controladas nos caminhos que assumem e, por essa via, configuram explosões, linhas de fugas, desterritorializações de sentidos, bem como previsibilidades, regularidades e continuidades.

O corpo que comunica

Comunicação e corpo adquirem uma abrangência maior em relação aos modos hegemônicos de tratá-los no campo da própria Comunicação. Assim, tais temáticas assumem diversas potencialidades na forma de serem estudadas academicamente e nas perspectivas das investigações científicas.

O corpo que comunica e gera semiose não pode ser considerado apenas aquele que se constitui no espaço restrito dos meios tecnológicos, tampouco o que se estabelece no físico. Ao que parece,

entendê-lo como objeto da comunicação requer que suas significações se componham na confluência de vários textos e discursos, na composição rizomática de uma rede.

É preciso lembrar que, como fenômeno comunicacional que gera sentidos, o corpo se articula no âmbito das multiplicidades, ultrapassando as binariedades. Nessa via, busca-se a essência das corporalidades na complexidade do próprio corpo. Quando passa a ser objeto da comunicação, atravessa mídias primárias, secundárias e terciárias, comunica e gera semiose em todos os níveis e vai compondo suas redes de significação através deles.

Construir uma noção de corporalidades tem por meta, sobretudo, encontrar os espaços-tempos de suas atualizações, as quais possam, de alguma forma, contribuir para encontrar os indícios, os traços, as marcas, as dobras que permitem algumas inferências acerca da sua virtualização. Isso requer que se repense a dimensão do corpo no campo da Comunicação.

A partir desse ponto de vista, é possível organizar o conceito de redes de significação na composição de um processo dinâmico, portanto, sempre em movimento, e de interação entre diversos discursos, textos e contextos. A semiose das corporalidades se realiza nessa tecitura, que vai se formando enquanto os textos circulam, os discursos geram interpretantes e o *socius* produz significação. Esse movimento, portanto, não se esgota, pois constantemente reconstitui sua heterogeneidade.

Referências

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia**: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

_____. **A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma teoria da mídia.** São Paulo: Paulus, 2010.

BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BYSTRINA, Ivan. **Tópicos em semiótica da cultura.** São Paulo: CISC/PUCSP, Pré-print, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004. V. 1.

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. **Diálogos.** São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo.** São Paulo: Editora 34, 2004.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. **A arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense, 1987.

HILLIS, Ken. **Sensações digitais: espaço, identidade e corporificações na realidade virtual.** São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2004.

LOTMAN, Yuri M. **Cultura e explosão.** Barcelona: Gedisa, 1999.

PEZATTI, Erotilde Goreti. A gramática da derivação sufixal: os sufixos formadores de substantivos abstratos. **ALFA: Revista de Linguística**, v. 34, 1990. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/107659>. Acesso em: ago. 2020.

ROSSETTI-FERREIRA, Maria Clotilde *et al.* **Desafios metodológicos na perspectiva da rede de significações.** Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cp/v38n133/a07v38n133.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2022.

SILVA, Alexandre Rocha; ROSSINI, Miriam de Souza. **Do audiovisual às audiovisualidades** – convergência e dispersão nas mídias. Porto Alegre: Asterisco, 2009.

ZECCHETTO, Victorino. **La danza de los signos**: nociones de semiótica general. Buenos Aires: La Crujia, 2003.

2 APROXIMAÇÕES DA LINGUAGEM DO CORPO¹²

Esse capítulo parte de um desejo – que na verdade tornou-se uma necessidade – de produzir um texto que concentre e sistematize questões relativas à linguagem do corpo, tendo em vista que minhas pesquisas têm se focado nessa temática nas últimas duas décadas. Ainda que tais estudos tenham se dedicado a aspectos de rupturas de sentidos, minorias, semioses periféricas e corpos entendidos como marginais, para embasar este percurso é preciso partir das regularidades, previsibilidades e continuidades desse sistemas, visando compreender os aspectos hegemônicos. Assim, foi compulsório adentrar em diversas concepções teóricas que tiveram o encargo de fundamentar os percursos das investigações, entretanto esses acercamentos foram muitas vezes pontuais, voltados para aspectos específicos do que estava sendo investigado no momento e foram elaborados em diferentes tempos e com diversos objetos empíricos.

É a partir desse cenário que se entende relevante construir um percurso de reflexão que sistematize articulações sobre a linguagem do corpo. Para isso, esta abordagem está organizada em quatro partes. A seção que segue trata da linguagem como elemento fundante dos estudos das corporalidades e da Comunicação, fazendo articulações com sistemas modelizantes, textos e estruturalidades.

¹² Uma versão deste texto foi publicada nos Anais do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM) e na obra *Trajetórias de pesquisa em comunicação: temas, heurísticas, objetos*, organizado por Ana Tais Martins e publicado pela editora Pimenta Cultural, em 2021. O texto original, contudo, sofreu alterações.

O desdobramento desse assunto se dá na segunda seção com a abordagem sobre código, e, em seguida, a terceira parte faz um mergulho na linguagem do corpo propriamente e na noção de feixes de traços distintivos para trazer à tona especificidades das estruturalidades e dos funcionamentos desse sistema. Por fim, busca-se um fechamento – não definitivo - para essa reflexão, ponderando sobre aspectos mais relevantes.

O macrossistema da linguagem

A linguagem é um dos conceitos de base que têm contribuído com os estudos das corporalidades até aqui desenvolvidos. Essa noção se torna importante na medida em que as pesquisas se realizam no campo da Comunicação e estão estreitamente ligadas aos processos de significação, aos modos dos corpos se expressarem e às rupturas de sentidos que eles são capazes de provocar. Na obra “Ensaio de Semiótica Soviética” (LOTMAN; USPENSKII; IVANOV, 1981), no capítulo “Sobre o mecanismo semiótico da cultura”, Lotman e Uspenskii afirmam que a linguagem é entendida como “todo sistema de comunicação que utiliza signos ordenados de modo particular” (p.35), e se, por um lado, ela cumpre uma função comunicativa, por outro, no sistema da cultura, é-lhe destinado o papel de “proporcionar ao grupo social uma hipótese de comunicabilidade”(p. 60).

A linguagem, nessa perspectiva, é um fenômeno em si mesmo, que, no entanto, está agregado a outro sistema, o da cultura, e ambos constituem uma integralidade complexa que contempla sistemas modelizantes, códigos, processos de tradução, entre outros. O texto tem papel importante nesse complexo, sendo entendido como um conjunto de signos (não verbais e/ou verbais) organizado de forma

a compor uma mensagem e seus sentidos. Em grande parte das vezes, ele captura suas referências na tradição¹³, a qual é acolhida no domínio da linguagem e, assim, é capaz de engendrar modelos habilitados a intensificar o processo de significação a partir de determinados paradigmas ativos.

É importante realçar o fato de que cultura e linguagem se constituem a partir da tensão recíproca entre o modo estático – que tende à estabilidade e à constância – e o modo dinâmico, o qual, de acordo com Machado (2013, p.85), é gerado na relação entre diferentes níveis construtivos e se vale “da luta e do conflito entre tais níveis – que podem ser assim denominados índices energéticos sem os quais não emerge a função estética”. Dessa forma, por um lado, a linguagem procura nexos por meio de normas e, assim, tende à estabilidade, ao ajuste, à convenção, à previsibilidade e à regularidade. Por outro, tende à autorrenovação por mutações e imprevisibilidades, com desvios parciais ou completos da norma e com a necessidade de traduções complexas.

A linguagem é entendida aqui, portanto, como um domínio amplo e complexo capaz de organizar modos de comunicação a partir de sistemas semióticos específicos e em relação. Ela abriga concepções importantes para colocar em processo a significação e a comunicação – tais como texto, sistemas modelizantes, códigos, semiose, tradução –, permitindo seu estudo mais aprofundado. Seu funcionamento conta com a produção e a articulação de um

¹³ A preocupação com a tradução da tradição está no texto “Teses para uma análise da Semiótica da Cultura”, elaborada por membros da ETM (Escola Tartu Moscou), publicado na obra “Escola de Semiótica” (MACHADO, 2003). A tradução da tradição é entendida como um mecanismo que está nos fundamentos da abordagem semiótica e que serve como base de contraposição ao experimental e à criação do novo.

conjunto de regras definidoras de combinações, cuja ordenação possui hierarquia própria, e seu caráter multifacetado entra em estreita relação com a cultura, a qual também propicia modos de ordenar as informações presentes no mundo, conferindo-lhes estruturalidades.

Se a linguagem articula comunicação, também vincula sistemas de modelização, de modo que esses se encontram interrelacionados. A Escola Tartu Moscou (ETM) propõem dois sistemas que organizam modelos para a significação na cultura e na comunicação: o sistema modelizante primário, que corresponde às línguas naturais, e o sistema modelizante secundário, o qual se articula à cultura (e, também, às corporalidades). Considerando esse último, pode-se estudar uma diversidade de textos corporais que se articulam de variadas maneiras, como: o corpo no cinema, na publicidade, no jornalismo, nos rituais, nas interações pessoais. A especificidade dos sistemas modelizantes secundários em relação ao corpo está justamente na incompletude de seu ordenamento, que permite o tensionamento a determinados padrões e códigos rígidos.

Irene Machado (2003, p. 167) define os sistemas modelizantes como “sistemas constituídos por elementos e por regras combinatórias no sentido de criar estruturalidades”. Nessas esferas, são produzidos modelos que vão sendo incorporados às formações textuais e vão compondo o arcabouço desses sistemas reverberando em codificações. A cultura contribui com os “dispositivos estereotipizados”¹⁴, permitindo a percepção de determinadas estruturalidades que habitam o seu centro. A partir dos modelos que vão se arranjando

¹⁴ Esse termo está em artigo desenvolvido por Lotman e Uspenskii, intitulado “Sobre o mecanismo semiótica da Cultura”, escrito em 1971 e publicado na obra “Ensaio de semiótica soviética” (LOTMAN; USPENKI; IVANOV, 1981) e na revista *Entretextos*.

no centro da cultura, os textos tendem a se configurar por padrões de continuidades, previsibilidades e regularidades, uma vez que esses são os percursos de composição mais usuais e dominantes, garantindo a troca de informação e as semioses, mas também o controle do funcionamento do sistema. Por outro lado, na periferia, são constituídas outras estruturalidades com formações não evidentes e não determinadas. O recurso ao imprevisível, portanto, não pode ser desconsiderado, uma vez que tem o papel importante de tensionar códigos e provocar os sistemas modelizantes à reorganização.

A atenção aos sistemas modelizantes, de acordo com Machado (2003, p. 50), provém do interesse em examinar as linguagens “no sentido de valorizar o potencial comunicativo de suas práticas, manifestações ou fenômenos”. Eles assumem, portanto, um papel organizativo que permite a comunicação e a construção de textos inteligíveis, mas, paralelamente, desempenham também a função de controle pela limitação de possibilidades de composições textuais e pela prescrição de regularidades. O processo modelizante da semiótica foi assumindo importância pela possibilidade de oferecer compreensão aos transcurtos dos textos da cultura a partir do ato de modelizar, ou seja, de estudar os modos organizativos das linguagens, inclusive os que não operam sobre a rigidez de uma gramática, tampouco contam com uma decodificação precisa. Machado (2003, p.163) observa que modelizar “traduz, portanto, um esforço de compreensão da signicidade de objetos culturais. Modelizar é semiotizar”. Para a comunicação torna-se fundamental, em consequência, modelizar.

São os textos culturais que têm a incumbência de colocar em disputa os significados, de tensionar¹⁵ as semioses por meio das

¹⁵ A perspectiva de disputa de forças parece ser um dos aspectos mais interessante que perpassa a configuração da Escola Tartu Moscou, articuladora

irregularidades e das imprevisibilidades, com base nos códigos à disposição. A comunicação, então, vai construindo seus movimentos em duas direções pelo menos: da previsibilidade e da imprevisibilidade (LOTMAN, 1999). Ambas se estimulam reciprocamente, relacionam-se de forma dinâmica por sucessão e por simultaneidade de vários estados. Seu funcionamento recíproco, mas igualmente consolidado na oposição, provoca a estabilização e a desestabilização (lutas de forças).

Como sistema de regras organizado culturalmente, os códigos têm o importante papel de atribuir significados, permitir traduções dos textos, encontrando espaço no domínio da linguagem e organizando significados no processo de comunicação. É um sistema de regras, que define a condição de funcionamento da linguagem, todavia, não é unívoco, rígido e fechado, pois o código organiza-se e renova-se a partir de contribuições de fenômenos culturais e da dinâmica da linguagem.

da Semiótica da Cultura - SC, e se apresenta mais detidamente no conceito de tensão, que é referido por Lotman (1999) em *Cultura y explosión*. A tensão se configura como resistências de forças recíprocas entre campos em disputa no espaço semiótico e no processo de comunicação. Essa é uma peculiaridade relevante trazida pela SC e tem potencial de criação e disputa em relação às escolhas recorrentes e viciadas no ordinário. A tensão mostra-se relevante justamente porque ativa o dispositivo pensante do texto tanto no âmbito da produção quanto no da tradução, interpelando os processos semióticos e, dessa maneira, segundo Lotman (1990, p.15, tradução nossa), o significado “não é apenas um remanescente invariante que é preservado sob todos os tipos de operações transformacionais, mas também é o que é alterado, podemos afirmar que há um acréscimo de significado no processo de tais transformações”. Assim, as binariedades trazidas pela SC – sistêmico/extrasistêmico, próprio/alheio, cultura/não cultura etc. – se configuram não como oposição, mas como disputa e interrelação.

Ainda na obra “Ensaio de Semiótica Soviética”, Uspenskii¹⁶ (1981, p.87) defende que o código “unifica o *socius* ao criar entre seus membros as condições duma comunicação (...). Por outro lado, organiza a própria informação, determinando uma seleção de factos significativos assim como o estabelecimento de um nexos preciso entre eles”. É importante considerar, nessa via, que mesmos fatos podem ter codificações diferentes a depender do tempo, do espaço, do contexto, e isso é claramente perceptível na linguagem corporal se considerarmos, por exemplo, a diacronia do código de beleza feminina ao longo do século XX. A predominância do corpo caucasiano esteve bem presente em todo esse período, no entanto, as formas físicas foram se recodificando pela diminuição do peso corporal em relação ao aumento da altura. Marilyn Monroe, considerada ícone de beleza nos anos 1950, tinha 1,65 m de altura e 54 kg, 91 cm de busto, 60 cm de cintura, 86 cm de quadril. Gisele Bündchen, a *Übermodel* do final do século, tem 1,80 m de altura, pesa 53 kg, tem 66 cm de cintura, 92 cm de quadril, 87 cm de busto. As formas físicas no mundo ocidental assumem papel de dispositivo estereotipizado, produzindo modelos de corpo que correspondem ao padrão de beleza, mas, diacronicamente, podemos perceber as mutações das regras e dos padrões.

Machado (2003, p. 155 e 156) define código e código cultural, sendo o primeiro uma “organização de caráter genérico a partir da qual é possível a construção dos sistemas e conseqüentemente das linguagens”¹⁷. Aos códigos culturais, a autora atribui a condição de

¹⁶ Nessa obra, o sobrenome Uspenskii está registrado com dois ‘i’.

¹⁷ A autora atribui a Jakobson o conceito de código usado pela SC, que é central no processo semiótico e está vinculado ao *legi-signo*, não podendo ser entendido apenas como norma, mas também como convenção, probabilidade, explicitação e modelização, assumindo, assim, um caráter normativo e correlacional.

“estruturas de grande complexidade que reconhecem, armazenam e processam informações com um duplo objetivo: regular e controlar a vida do *bio*, do *socius*, do *semion*”. Contudo, é necessário também atentar para o seu aspecto dinâmico e de constante transformação, que se manifesta nas culturalizações. Nessa perspectiva, na relação entre linguagem e sistemas modelizantes, a relevância aparece no estudo dos códigos culturais, portanto, na modelização que tem como meta conhecer os fenômenos culturais por meio dos códigos.

Ao estudar Jakobson, Machado (2008, p.70) observa que a dinamicidade é condição da linguagem e, nesse sentido, é “no código que tais modificações acontecem de maneira concentrada. Como expressão das invariâncias nas variações dentro do espaço-tempo do sistema, o código define a condição de linguagem de qualquer manifestação semiótica”. Por outras palavras, ao mesmo tempo que manifesta suas invariantes por meio de regras e padrões, o código também convive com as variações que são resultado das modificações que ocorrem no sistema. Essa concepção está presente nas reflexões de Jakobson, que problematiza a convencionalidade do código e não o entende apenas como a conversão de uma mensagem em outra, mas reconhece, também, seu papel na produção de mensagens, a partir da perspectiva sónica e dos processos de geração de significação em relação com os contextos socioculturais. O código assume, dessa maneira, várias instâncias de funcionamento em relação a suas convencionalidades e, nesse percurso, é preciso considerar as dimensões contextuais e espaço-temporais, os processos de interação, as diferenças culturais, as peculiaridades das coletividades, as sobreposições dos códigos. Machado (2008, p.72) observa que “A inserção do código no processo comunicativo nos leva a olhar com mais atenção para esse transporte ou conversão. Surge, assim, a necessidade de se pensar no código como um sistema de probabilidades.”

A linguagem do corpo

Conforme exposto no início deste capítulo, o objetivo é sistematizar questões relativas à linguagem do corpo, buscando uma abstração que dê contornos mais precisos a sua composição, aos processos estático-dinâmicos e ao seu funcionamento. Por esse motivo, na seção anterior, foram explorados ângulos teóricos para o entendimento do conceito de linguagem. Não se pode esquecer, porém, que as observações dos textos corporais em suas materialidades auxiliam no delineamento dos elementos que constituem esse domínio semiótico específico e do modo como ele opera.

Para a linguagem do corpo, tem-se por princípio que seus sentidos decodificáveis surgem dos modos de organização do seu sistema modelizante em associação com signos que vão compor os textos, nos quais se pode perceber como se configuram determinadas normas, padrões, saberes, interesses e afetos, de acordo com as regularidades, as disputas e as lutas de força engendradas. É relevante observar que os modelos estabelecidos para as corporalidades, na cultura ocidental, são bastante rígidos em relação a composições textuais estéticas, morais e comportamentais – rastro de mecanismos de controle social. Ainda assim, as estruturalidades vão se formatando na impossibilidade da completude organizativa dos sistemas modelizantes secundários, e, dessa maneira, proliferam textos corporais que rompem com os padrões impostos, o que pode ser observado no âmbito da arte, da cultura popular periférica, entre outras dimensões que se apropriam das regras recriando seus sentidos.

Ao serem mobilizados os códigos culturais que constituem as corporalidades, o sujeito se depara com alguns com códigos quase universais e com outros privativos de culturas específicas ou de

grupos singulares de indivíduos. O usuário da linguagem precisa dominar esses diferentes códigos e as regularidades dos textos para produzir e perceber os sentidos, e, obviamente, nem todos os sujeitos os dominam de forma igual e nem todas as culturas os codificam de forma unânime.

Na investigação desse domínio, buscamos traços distintivos – estruturalidades – (LOTMAN, 1999) que, ao se articularem, operam como indicadores de sentidos, concorrendo para o entendimento do processo de engendramento da linguagem na correlação com outros traços, e que conformam as materialidades observáveis, os textos. Assim, considerando os processos de modelização, pode-se afirmar a conveniência de examinar os elementos básicos da expressão do corpo que se manifestam nas culturas e nos textos e que, em sua sistematização, são capazes de produzir comunicação, de acordo com os grupos sociais e os contextos. São os traços distintivos que vão fundamentar, portanto, aspectos organizativos das linguagens e formatar componentes para a articulação e significação da comunicação corporal.

A noção de traço assume importância como alternativa à noção de totalidade, que não dava conta de explicar diferentes sistemas de signos e seus funcionamentos em um domínio apenas. Machado (2013) explica que os traços distintivos, os quais configuram diferentes sistemas de signos, permitem uma abordagem semiótica aos objetos estudados. Segundo a autora (2008), a noção de traço tem inspiração no conceito de fonema de Jakobson, que se destacou por estudar as sonoridades da língua. Porém, a concepção de traços distintivos não é entendida como unidade mínima, mas como agregação de atributos e/ou características com determinadas singularidades que tendem a se alinhar nas linguagens, para produzir significação, alcançando o princípio da complementaridade.

Ao estudar Jakobson, Machado (2008) afirma que são justamente as oposições binárias e complementares entre os traços que permitem que a distinção entre eles seja determinada, que as significações sejam estabelecidas e que, nesse meio, se constitua o dinamismo das relações espaço-temporais. Os feixes de traços distintivos, portanto, de acordo com suas combinações e composições engendradas, são capazes de estabelecer diferenças na semiose, permitindo examinar e identificar as variações da linguagem. Nessa via, os traços distintivos nas corporalidades podem ser pensados como um conjunto de propriedades que compõe esse sistema, bem como combinatórias em relação, que articulam a possibilidade de criar nexos no processo de comunicação. Eles colocam em conexão, dessa forma, marcas concorrentes que, ao serem utilizadas, vão compor as bases dos textos corporais por meio de expressões diversas e de acordo com os enunciados possíveis e os contextos em evidência.

Entendeu-se ser pertinente agrupar os principais feixes de traços distintivos identificados na linguagem do corpo, os quais fomentam sua expressão em conjuntos com potencialidades significantes. Assim, a seguir, busca-se sua sistematização, de tal maneira que se arranjam a partir de características e funções comuns. Por outras palavras, a conformação de feixes de traços distintivos do corpo apresentada aqui objetiva indicar algumas das especificidades e das estruturalidades desse complexo domínio, bem como organizar indicadores de sentidos que auxiliem no entendimento do processo de engendramento da significação.

a) Traços étnicos

Traços étnicos constituem nas marcas distintivas das características étnicas, principalmente a cor da pele, a cor e a textura do

cabelo, o formato dos olhos, dos lábios e do nariz e, até mesmo, o porte físico. Essas características vão determinar a possibilidade de pertença a um grupo, impondo determinados sentidos culturais.

Os sentidos de etnia vão se configurar de acordo com as combinações dos elementos que compõem esse feixe e se manifestam automaticamente no físico, uma vez que nele estão ‘impressos’ por determinações genéticas – a não ser que sejam modificados por técnicas e procedimentos estéticos, médicos, entre outros. A manifestação desses traços não pode ser evitada, do mesmo modo que sua significação, e, assim, sua comunicação vai acontecer independentemente da vontade dos sujeitos que as manifestam, o que, na nossa cultura, se recobre de estereótipos.

Nas regulações do sistema modelizantes sobre a etnia, é relevante, por exemplo, como o movimento de mulheres negras que assumem os traços originais de seus cabelos tem sido capaz de tensionar a estética feminina e fazer os códigos de beleza se deslocarem acolhendo o cabelo afro, mas, sobretudo, auxiliando a tensionar o lugar da negritude na cultura. Claro que se observam resistências a esses tensionamentos, o que expressa o percurso das disputas de sentido que se dão por meio da linguagem do corpo.

b) Traços de gênero

O feixe distintivo de gênero se configura pelo volume dos seios/peito, amplitude do tórax, largura dos ombros, tamanho do quadril, formato do rosto, corte de cabelo, forma da cintura, tipo de órgão genital, entre outros aspectos. No processo de significação, esses traços indicam sexo biológico, identidade de gênero e são, ainda, duramente codificados. Os sistemas modelizantes têm operado com rigor nesse âmbito, produzindo e legitimando a estereotipização do sistema binário homem/mulher.

O gênero ocupa uma dimensão importante na significação do ser no mundo e tem um caráter automático de produção de sentido quando se refere aos humanos (tanto quanto os traços étnicos), assumindo relevância primordial. Basta perceber que uma das primeiras curiosidades/problemáticas a ser resolvida na gestação é a descoberta do sexo do bebê. Nessa via, o gênero se associa, também, ao uso de cores, ao tipo de vestimenta, ao corte de cabelo, ao uso de adereços e maquiagem e implica a forma de comportamento e de tratamento. Dessa forma, os traços de gênero contribuem para a definição das identidades sociais dos indivíduos a partir do pertencimento e da diferenciação das feminilidades e masculinidades.

Recentemente o sistema modelizante de gênero tem sido tensionado socialmente pelos feminismos e pelas manifestações e ações LGBTQIA+, provocando fortes rupturas de sentido, que entram em disputas com codificações presas na tradição.

c) Traços físicos individuais

Os recursos expressivos dos traços físicos individuais podem se dar em, no mínimo, dois âmbitos: as linhas e formas do rosto – considerando, por exemplo, o desenho da sobrancelha, o tamanho e a forma dos olhos, do nariz, dos lábios, o tamanho e ângulo do rosto, entre outros –; as linhas e formas do tórax, do peito, dos quadris, das pernas, dos braços e mesmo das mãos – tendo em vista volumes, distribuição de massa, tonicidade, comprimento e harmonia dos membros. A partir da percepção desses traços e de sua combinação, é possível encontrar seus efeitos de sentido refletidos na idade, na beleza, na altura, entre outros.

Os traços físicos individuais estão fortemente associados a modelos estéticos rigidamente codificados e, também, ao que se considera saudável na cultura ocidental. Pela relevância que assumem,

são determinantes de status social, de pertencimento a determinados grupos e até de aceitação. É pela conquista de um “corpo perfeito” que muitos se empenham em ter sucesso em academias, salões de beleza, clínicas estéticas, consultórios médicos. Esses traços-padrão constituem-se a partir de valores estabelecidos pela sociedade, que, por um lado, busca a beleza, a saúde, o comedimento do peso e, por outro, oferece orgias alimentares em restaurantes e *fast foods*. Nessa modelização não há muito espaço para estaturas baixas, narizes achatados, cabelos pixaim, barrigas proeminentes, quadris avantajados, celulite, flacidez, estrias, narizes grandes, pouco cabelo, entre outros.

d) Gestos

Todo gesto implica movimento, é uma ação e pode variar de acordo com a velocidade, a força empregada e a amplitude, segundo Morris (1985). Mas, para Birdwhistell (*apud* Morris), é a intensidade que vai ajudar a diminuir a ambiguidade da mensagem gestual. O gesto, em geral, se compõe na complementaridade com a postura, mas se atualiza principalmente no deslocamento de mãos, braços e pernas na relação direta com a direção e o deslocamento assumido. Dessa forma, modelizá-lo implica considerar um conjunto de posições dos membros do corpo em conexão com os fluxos provocados por eles.

Nesse âmbito, é preciso considerar que um mesmo gesto pode ter mais de um sentido e, por outro lado, vários gestos podem ter apenas um significado. Por exemplo, o dedo polegar e o indicador unidos pelas pontas, formando um círculo e os demais dedos erguidos na vertical, indicam “ok” para os americanos e ingleses, dinheiro para os japoneses, e sem valor ou zero para os franceses, quando esse gesto vem acompanhado de uma expressão facial séria

ou meio triste. No Brasil, o mesmo gesto colocando os dedos na horizontal representa um palavrão. A inserção em um contexto e em um grupo social é que vai determinar a diferenciação e a consequente significação.

Esses traços distintivos utilizam-se muito da cinésica, que tem como principal alvo o gesto convencional dotado de valor significativo. Guiraud (2001, p.59) define a cinésica como “o estudo dos gestos e mímicas utilizados como signos de comunicação, quer por si sós, quer como acompanhamento da linguagem articulada”. Tais traços têm fluxo cinésico quando passam a apresentar características de ordem, regularidade e previsibilidade.

e) Posturas

Esses traços distintivos articulam-se em uma combinação complexa dos diversos membros do corpo – cabeça, pescoço, ombro, abdômen, braços e pernas. Vale lembrar que o corpo humano tem a capacidade de assumir cerca de mil posturas diferentes, todas elas em posições imóveis. Apesar de serem relativamente fáceis de identificar, entender seus efeitos de sentido exige que se observe a totalidade dos membros em sua inter-relação.

A decodificação da postura é muito associada a traços de personalidade e a estados emocionais, via em que há forte consenso no que diz respeito aos efeitos de sentido articulados por determinados recursos expressivos, como, por exemplo, costas arqueadas, ombros caídos e cabeça baixa indicam pessoas depressivas; peito para frente, ombros para trás e cabeça erguida indicam pessoa corajosa e arrojada. Esses códigos parecem já estar estabelecidos na maioria dos grupos sociais do ocidente, porém, é preciso examinar a postura com mais atenção, considerando uma vasta gama de sentidos que extrapolam esses significados mais usuais.

No desdobramento dessas configurações pode-se citar a tipificação de postura congruente elaborada por Morris (1985), segundo a qual as pessoas articulam seus corpos de forma a que uma posição se constitua como eco da outra. Assim, as expressões de afetividade, de apoio, de solidariedade, muitas vezes, se dão a partir do que o autor chama de *tie-signs*, ou seja, a postura e o gesto que vinculam duas pessoas pelo corpo – por exemplo, o abraço, os braços dados, as mãos dadas, o beijo. Por outro lado, ao contrário, alguns comportamentos que envolvem posturas e gestos se articulam como um sinal de barreira, que busca defender o corpo de ações ou situações sociais, como os braços cruzados, as costas colocadas em direção ao outro, as pernas cruzadas, bem como objetos colocados entre os interlocutores.

f) Expressões faciais

A expressão facial apresenta uma complexa rede de significações, fruto da inter-relação de olhos, sobrancelhas, músculos da testa, nariz, lábios, queixo. A combinação de todas essas partes do rosto, com suas diversas nuances, resulta em uma vasta gama de recursos expressivos da face. Segundo Flora Davis (1979), o rosto é capaz de transmitir mais de mil expressões e adquire ainda mais significado porque é, praticamente, a única parte do corpo humano ocidental que está constantemente desnuda. Desmond Morris (1977), por exemplo, afirma que o olhar dirigido ao rosto humano não se fixa em apenas um ponto, mas em vários, detendo-se, principalmente, nos olhos e na boca. Aumont (2000) classifica essa ação como ‘busca visual’, que consiste em realizar, pela fixação ocular sucessiva, a exploração das imagens que estejam mais providas de informação. Olhos e boca são, pois, os dois elementos mais expressivos da face.

Pode-se considerar uma série de formas de olhar que se engendram a partir da conformação adotada pela posição dos músculos dos olhos, pelo tamanho da pupila, pela intensidade (tempo), pela direção e pela distância. Acrescentem-se, a todas essas variáveis, os movimentos da sobrancelha. Por outro lado, pode-se considerar uma gama bastante variada de posições assumida pelos músculos labiais, que vai desde o fechamento total da boca, passando por sua abertura parcial até chegar à abertura completa. Todas essas articulações oferecem uma diversidade de efeitos de sentido que pode variar do choro até o riso. Da mesma forma, o choro e o sorriso integram as expressões humanas mais primárias e mais universais, que usam os músculos labiais em combinação com os músculos dos olhos, para transmitir alegria, satisfação, comoção, força, contentamento, prazer, agrado, timidez, vergonha, desprezo, entre outros. Cada uma dessas manifestações parte da associação de traços distintivos de determinado modo e vai determinar uma expressão composta por especificidades, podendo ser codificada de forma diversa em culturas diferentes.

g) Espacialidades

Não há caminho para entender a comunicação do corpo sem passar pela utilização dos espaços pelo físico. A importância da semiótica do espaço – a proxêmica – para a análise do corpo é justificada por Villaça e Góes (1998, p.76): “Os corpos são objetos marcados pelas normas culturais e a leitura de suas articulações, de sua maior ou menor proximidade, possibilita a compreensão da organização social”. Já Guiraud (2001, p.76/77) diz que, para o indivíduo, o espaço é fundamental, e cada cultura estabelece os limites de aproximação e distanciamento entre indivíduos por meio do uso do espaço.

Morris (1985) estabelece três tipos de territorialidades: a tribal, a familiar e a pessoal. Já Hall (1999) defende, como distâncias relevantes, a pública, a social, a pessoal e a íntima. Obviamente que essas distâncias vão articular sentidos diferentes e estão ancoradas nos modelos e nas regras culturais, determinando situação de interação, afetividade, coerção espacial, formas de socialidade, hierarquias, entre outras.

h) Tatilidades

As tatilidades sofrem um regramento bastante severo dos sistemas modelizantes, tornando o toque, em grande parte das vezes, proibitivo ou contraindicado em público, seja pelo toque de um indivíduo em outro, seja pelo toque no próprio corpo ou pelo toque em determinados objetos. Em vista disso, o tato é um dos sentidos menos utilizados nos processos comunicativos e, paradoxalmente, envolve o maior órgão do corpo humano, a pele. Como já se sabe, as tatilidades podem ser experienciadas por qualquer das partes que recobrem o físico: mãos, lábios, bochechas, cintura, quadril, coxas, pés, pescoço etc. Cada um desses fragmentos de pele pode se constituir em um traço distintivo, que, associado a outros, vai compor um texto e, portanto, significação. Por exemplo, a mão de uma pessoa na cintura de outra é um traço de tatilidade, mas seus significados vão se constituir em correlação com as espacialidade (proximidade/distância) e com a performance da gestualidade. Diferentes semioses podem se produzir nesses processos, desde amizade, toque romântico, sedução e até afastamento. É particularidade do tato estimular a intimidade, podendo provocar sentidos da ordem da familiaridade, da sexualidade, do carinho, mas também da agressividade (através de um soco, por exemplo), da raiva e do ódio.

i) Olfatividades

As olfatividades constituem um feixe de traços distintivos do corpo, que se manifesta na sua invisibilidade, só perceptível pelo nariz por meio de signos voláteis, sendo bastante útil ao paladar na constituição de sentidos, mas também importante para identificar ambientes, objetos e situações. Contemporaneamente, a percepção olfativa é mais desenvolvida nos animais do que nos humanos, marcando o quanto as regras sociais limitaram as percepções de homens e mulheres.

Um dos pontos ligados às significações das olfatividades é a supressão a que o cheiro humano é submetido. Tem-se regulações e códigos bem específicos para os odores que podem emanar dos corpos, sendo que tudo que é exterior ao corpo pode exalar aromas, mas o que vem dele (de suas entranhas), não. Assim, todos os fluídos corporais – suor, urina, fezes, saliva – tendem a ser eliminados e/ou escondidos, considerando que os códigos para eles são associados ao polo negativo, o cheiro *ruim*. Ao contrário dos animais, os humanos não cheiram uns aos outros para reconhecer sentidos comunicacionais – e, se buscam traços de olfatividades em outro corpo, o fazem muito discretamente. Sobre a pele são aprovados os perfumes passados em pulsos, pescoço e outras partes do corpo, ou os aromas dos shampoos, sabonetes, condicionadores, auxiliando, dessa maneira, na exclusão do ‘cheiro original’ e na elaboração de semioses relativas a nível social, elegância, limpeza, entre outros. As olfatividades estão ligadas também a memórias, sobretudo as afetivas e subjetivadas, como o cheiro de café passado, de grama cortada, de pão quentinho, e assim por diante.

j) Gustatividades

A semiotização pela boca (e seus inúmeros receptores) tem relevância por estar associada à primitividade e à instintividade

humana, tendo em vista que só existimos em função de nos alimentarmos, e, portanto, esta é uma questão de sobrevivência. Os primeiros contatos do bebê com a mãe se dão pelas tatilidades, mas também pela gustatividade do leite materno e, antes disso, pelo líquido amniótico.

Os traços distintivos das gustatividades estão associados aos sabores que conseguimos codificar (doce, salgado, amargo, ácido) e, além da instintividade que direciona nossa preferência pelo doce¹⁸, seus significados culturais e individuais estão conectados a prazeres básicos dos seres humanos. As modelizações culturais acabam determinando as preferências do paladar pela regularidade e continuidade do uso de determinados alimentos, estabelecendo que crianças alemãs, por exemplo, “gostem” mais de queijo, linguiça e pão, enquanto os brasileiros repetem o feijão e o arroz quase que diariamente, não apenas por uma questão financeira, mas de paladar. Enfim, o desenvolvimento do paladar é cultural, o que nos leva à máxima: não comemos algo porque achamos bom, mas achamos bom porque estamos acostumados.

1) Vestimentas, adereços, maquiagem

Os traços distintivos aqui abordados assumem correlação com o físico para a produção de semiose e, ainda que não façam parte do corpo originalmente, estão tão *incorporados* que não há comunicação sem eles.

O feixe de traços que compõe a vestimenta é bastante diversificado, em geral as peças se diferenciam de acordo com o sexo,

¹⁸ Informação da nutróloga Cristiane Brombach, disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/paladar-%C3%A9-uma-quest%C3%A3o-cultural-diz-especialista/av-47964509> . Acessado em: mar 2020.

mas também distinguem hierarquias de classe e, nessa via, elas materializam sentidos do caráter das relações sociais, deixando explícitos gostos, propensões, estilos e manifestações de ideias. Os tipos e a quantidade de peças que compõem o vestuário ajudam a determinar o clima, a situação, a proposta pessoal, entre outros aspectos. Ainda é preciso considerar que o estilo, a textura do tecido, o comprimento, o caimento, o tamanho e a marca compõem traços distintivos que ajudam a semiotizar. No que se refere à cor, as vestimentas e adereços vão-se compondo na linha do tempo e do espaço, seguindo, com certa rigidez, os padrões impostos pela moda, mas, também, as preferências pessoais dos sujeitos.

O vestuário, os adereços e a maquiagem compõem um feixe complexo de traços distintivos que instituem discursos variados, como o da diferenciação, da sedução, do *status*, da beleza, da dominação, da ritualidade, da ludicidade. É importante observar, aliás, que, além da forma utilitarista, o vestuário tem caráter lúdico que se apresenta na fantasia, no jogo e no humor, conforme observa Lipovetsky (1989). Nessas “falas”, é possível vislumbrar aspectos importantes de significação atrelados às características e às funções assumidas. Esses traços, em grande parte das vezes, organizam semioses da ordem estética, visando encobrir o feio e descobrir o belo. Outra configuração que assumem é da ordem da aparência e buscam mostrar, pela exterioridade, aqueles aspectos que vão confirmar a diferenciação dos indivíduos, distinguindo, por exemplo, a classe social e a profissão, mas colocam, também, o bom gosto em oposição ao desleixo, a sofisticação em oposição à simplicidade. Quanto às funções, Morris (1985) identifica modéstia, conforto e exibição – elas falam sobre o ‘*background*’, o humor e a personalidade do sujeito.

Os adereços, os objetos pessoais e a maquiagem também integram o processo de construção de sentidos do corpo, ajudando

homens e mulheres a se mascararem, escondendo detalhes e ressaltando outros por meio de celulares, brincos, colares, anéis, pulseiras, relógios, óculos, pingentes, perucas, tatuagens, tintas, bases, cremes, entre outros. Esses elementos refletem semioses mais específicas ao se investigar formas, texturas, volumes, cores, materiais, tamanhos e contextos.

Através dos processos de ‘adereçamento’ e de embelezamento, que também buscam guarida na maquiagem, os sujeitos conseguem se adaptar aos preceitos dos sistemas modelizantes, mas também podem criar novos modos de expressão ou apenas ‘estar junto’, conforme coloca Maffesoli (1999, p167/8): “Pintar-se, tatuar-se, enfeitar-se com adereços, em suma, cosmetizar-se, tudo isso tem um papel sacramental: tornar visível essa graça invisível que é estar junto”.

Uma infinidade de produtos é criada diariamente, elaborada e testada para produzir sentidos, para o consumo da beleza e para o prazer estético. Eles encobrem olheiras e marcas, alongam ou diminuem os olhos, delineiam os lábios, realçam o colo, adornam os dedos, trazem ou levam as cores naturais do sujeito, aperfeiçoam as formas naturais. Conseguem, enfim, transformações substanciais para o corpo.

Comunicação do corpo

Os textos corporais produzem uma comunicação que não se encarna no verbo propriamente, mas em formas, cores, texturas, cheiros, tons, movimentos, sons, gostos e assim por diante. É por meio da composição dos traços distintivos que engendram discursos de vontade, verdade, beleza, inteligência, criatividade, exclusão, disciplina, autoria (considerando Foucault, 1996). Boa parte desses

discursos se articula pelo não verbal, para o que, no entanto, se dá pouca atenção do ponto de vista científico.

Todos somos capturados por uma comunicação do corpo de acordo com as regularidades, previsibilidades e continuidades que se organizam por meio dos sistemas modelizantes e direcionam-se, muitas vezes, para a dominação. Por outro lado, tendo em vista a dinamicidade da cultura e a atualização constante da linguagem, somos afetados, também, pelos tensionamentos, por lutas e disputas de sentido e de controle.

Os textos corporais, contudo, traduzem apenas uma porção da realidade por meio de codificações partilhadas. É bom lembrar que os semiotocistas russos da ETM entendem que a totalidade não se realiza e, por isso, opera-se sobre a noção de *traço*, que dá investidura à abordagem semiótico-comunicacional, que foi trazida aqui, buscando compreender as manifestações do corpo por meio da sua linguagem. Assim, o estudo das corporalidades pode ser experimentado por meio de feixes de traços distintivos em interação, que se articulam com diferentes sistemas semióticos, configurando um sistema aberto e permitindo distinguir tanto as regularidades, as previsibilidades e as continuidades como as singularidades, as irregularidades, as imprevisibilidades, as linhas de fuga e as conexões entre elas. Os feixes de traços distintivos apresentados aqui não têm como propósito garantir todas as complexas formações da linguagem do corpo, mas apenas revelar aquelas que têm se apresentado com mais intensidade nos estudos realizados.

Nessa via, com certeza, para estudar o corpo na Comunicação, é necessário *modelizar*, estabelecendo correlações a partir de traços peculiares. Os traços isolados, entretanto, nada significam, pois só adquirem sentido nas suas inter-relações. Acreditamos que, no processo de modelização de feixe de traços distintivos do corpo,

é possível sistematizar algumas das estruturalidades e dos funcionamentos da sua linguagem no *continuum* semiótico, que Lotman (1996) chama de semiosfera, considerando as regularidades, previsibilidades e continuidades. Nesse mesmo espaço, também nos damos conta de que há traduções que ficam na fronteira entre o sentido e o não sentido, que são dispersas, que se organizam sobre intradutibilidades e rompimento de códigos, com potencial para conformar linhas de fuga, desterritorializações (DELEUZE; GUATTARI, 2000), explosão (LOTMAN, 1999) e, inclusive, reorganizar linguagens e tensionar as normatizações e as regularizações. A comunicação do corpo, por conseguinte, se realiza nessa multiplicidade de linhas em tensão e distensão.

Referências

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2000.
- DAVIS, F. **A comunicação não-verbal**. 3. ed. São Paulo: Summus, 1979.
- DELEUZE, G.; GAUTTARI, F. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. V. I. São Paulo: Editora 34, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.
- GUIRAUD, Pierre. **A linguagem do corpo**. São Paulo: Ática, 2001.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. 3.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- LOTMAN, I.; USPENKI B.; IVANOV, V. **Ensaio de semiótica soviética**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

LOTMAN, I.; USPENSKI. Investigaciones semióticas. **Entretextos** – Revista eletrónica semestral de estudos semióticos de la cultura. Granada, n.10. Nov., 2007

LOTMAN, I. **Cultura y explosión**. Barcelona: Gedisa, 1999.

_____. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

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

MACHADO, I. **Escola de Semiótica**. São Paulo: Atelier Editorial, 2003.

_____. Método, modelizações e semiótica como ciência humana. **Estudos semióticos**. São Paulo. V.9, n.2, p. 77-87. Dez, 2013.

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

MORRIS, D. **Manwatching** – a field guide to human behaviour. London: Triad Panther, 1985.

VILLAÇA, N.; GÓES, F. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

3 A CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS E AS CORPORALIDADES¹⁹

O corpo, na Comunicação, pode ser estudado por diversos caminhos, a depender da perspectiva epistemológica e metodológica escolhida. No entanto, o que se busca, na maioria das vezes, é entender como se constituem os seus processos comunicacionais, o que requer interpretação, bem como a escolha dos percursos para desvendar a construção dos sentidos. Esse capítulo tem a intenção de apresentar, muito sucintamente, perspectivas semióticas para examinar a construção de sentidos em objetos da comunicação e que, portanto, são aplicáveis às corporalidades.

Inicia-se com a premissa de que os sentidos não se constroem de maneira igual, tampouco seguem os mesmos percursos para chegarem à significação, conforme foi observado anteriormente. Há fios condutores, entretanto, a guiar os enunciadores e os enunciatários. Pode-se buscar vias, para desvendar esses fios condutores, em estudos de diversos autores, como Hjelmslev (1975 'a' e 'b'), com sua reflexão sobre os níveis da substância formada; Peirce (1990), com sua percepção do signo pelo processo de primeiridade, secundidade e terceiridade; Panofsky (1979), com os significados da arte, e Barthes (1982), com os níveis informativo, óbvio e obtuso. Todos eles trazem colaborações para o desvendamento dos sentidos nos textos, propondo – coincidentemente ou não – três níveis de desdobramento desses sentidos. Todos eles oferecem também, por vias diferenciadas, modelos ou mapas dos caminhos através

¹⁹ Uma parte deste texto foi publicada na Revista Intexto, n. 18, 2008, contudo, o conteúdo foi revisado e atualizado.

dos quais é possível chegar à significação. Apesar das discussões possíveis sobre a eficácia dessas propostas, nenhuma delas pode ser desconsiderada como propulsora de reflexões sobre o processo de interpretação ou de tradução. Assim, é necessário admitir que muitos são os percursos que podem conduzir à significação. O mais importante parece estar na possibilidade de traçar um caminho que permita encontrar respostas para a(s) questão(ões) problema das pesquisas e que, dessa maneira, respeite os domínios em estudo e suas especificidades. Muitas vezes, é necessária a adequação metodológica e até mesmo sua invenção, o que demanda uma base de conhecimentos científicos específicos da área, fundamental para traçar ou ajustar o percurso.

O que se pretende aqui não é propor modelos padrão, mas discutir características comuns na construção de sentidos e da interpretação. Também não se busca vincular discussões e análises semióticas a regras básicas, estanques e invariáveis. Além disso, não se visa descobrir as leis fundamentais de geração dos textos, mas, sim, desvendar as configurações de processos comunicacionais e analisar sua contribuição para os estudos das corporalidades.

Hjelmslev (1975) defende a importância da verificação das dependências entre as partes de um texto, considerando que a função semiótica é produto da relação expressão/conteúdo. O autor designa o texto como uma cadeia de linguagem em sua totalidade, constituindo, dessa forma, um signo composto por várias grandezas – que são signos ou elementos formadores de signos. Ou seja, o texto se compõe em, por exemplo, uma fotografia, uma matéria jornalística, uma peça publicitária, um filme ou um fragmento de um filme, uma cerimônia de batismo, postagens no Instagram e assim por diante. Abrangem, também, um ou vários sistemas de signos e, para Hjelmslev, comportam, pelo menos, três níveis da

substância formada – tanto no plano da expressão quanto no conteúdo: o da apreciação coletiva, o sociobiológico e o físico. No primeiro nível – o da apreciação coletiva –, encontram-se os sentidos coletivos, ideológicos, genéricos, estruturados “segundo um corpo de doutrinas e de opiniões adotados nas tradições e nos usos das sociedades consideradas” (HJELMSLEV, 1975, p. 62). Ele se constrói a partir das avaliações da sociedade, das opiniões formadas, da ênfase arbitrária sobre determinados aspectos em detrimento de outros e das visões de mundo. O segundo nível – o sociobiológico – estrutura-se sobre as disposições naturais e sobre os hábitos adquiridos, relacionando-se às experiências sensoriais e àquelas que permitem a criação, a reprodução e o manejo de modos de apreciação. Nesse nível, seria possível atualizar as relações comunicativas textuais, dando conta da função contraída entre enunciador e enunciatário. Seriam atualizadas, também, as seleções realizadas sobre as possibilidades de significação oferecidas pelo nível de apreciação coletiva, manifestas em atos, papéis, lugares, situações, intenções etc. São os sentidos factuais, subjetivos, privados. Por fim, no terceiro nível – o físico –, encontram-se os sentidos mais óbvios e diretos dos textos. Esse encontraria sua realização no plano denotativo, uma vez que se constrói a partir da informação “pura” veiculada, isto é, não considera as intencionalidades e manipulações enunciativas. O nível físico retém do texto apenas a informação veiculada e, assim, “as condições de produção da informação se encontram em um nível pré-código e trans-código” (HJELMSLEV, 1975, p. 62). Por esse caminho, é possível examinar o corpo (ou outros objetos) focando a atenção na composição dos sentidos nesses três níveis.

Já Barthes (1982), ao analisar fotogramas de filmes, desenvolveu a proposta dos níveis de sentido aplicáveis à análise da imagem, buscando identificar diferentes sentidos presentes nos textos. O

autor entende que é possível detectar, inicialmente, um nível informativo, capaz de abrigar uma primeira semiótica, que é, de acordo com ele, a semiótica da mensagem. Pode-se entender que esse nível é atualizado pelo plano denotativo, uma vez que considera apenas o conhecimento daqueles elementos que compõem os cenários, os trajes dos atores, as relações dos personagens e sua inserção em um contexto maior. Já para o plano conotado, Barthes (1982) estabelece dois níveis de sentido: o simbólico e o da significância. O primeiro, denominado óbvio, está separado da informação pela via do simbólico de que se dispõe e passa pela ênfase e pela acentuação do código conotado. Em outras palavras, é aquele sentido que, mesmo conotado, institui-se de forma aparente: esse é o nível da significação, permeado pelo ideológico, pelo doutrinário e pelo valorativo das culturas. O outro nível de sentido, para Barthes, é chamado obtuso, ou nível de significância, e sua definição parece estabelecer os princípios do que denomina *punctum*²⁰, sendo, portanto, um sentido subjetivo. O sentido obtuso é aquele que não fica claro, mas existe e se constitui sobre o primeiro sentido conotado, e não pode ser detectado com clareza, porque é um significante sem significado e se estabelece apenas na imagem. Nas reflexões do autor, esse nível aparece como um algo a mais, um disfarce, “uma ênfase elíptica” (BARTHES, 1982, p. 48).

Por seu lado, Panofsky (1979), ao estudar o significado da arte, utiliza os níveis da pré-iconografia, da iconografia e da iconologia. O autor propõe, em primeiro lugar, o “tema primário ou natural”, que seria responsável pela identificação das formas puras – objetos, figuras, plantas etc. –, assim como pela identificação das qualidades

²⁰ *Punctum* é considerado um detalhe que se sobressai no texto fotográfico e chama a atenção do observador em especial.

expressões e das relações mútuas como acontecimentos. Seria um nível de pré-iconografia, ao qual se aplica a experiência prática para analisar o objeto. O segundo nível de Panofsky é o de “tema secundário ou convencional”, que abrange a percepção das representações e dos significados simbólicos, ligando motivos da imagem a assuntos e conceitos. Seria o nível da iconografia, que pressupõe familiaridade com conceitos, com temas específicos, encarregando-se de coletar as evidências, de identificar o assunto e o tema e, também, de estabelecer as relações específicas construídas na imagem. Por fim, o “nível do significado intrínseco ou conteúdo” é determinado pelos princípios que revelam atitudes básicas de uma determinada cultura, incluindo as interações políticas, religiosas, filosóficas, sociais, entre outras. É o nível da iconologia, o qual requer certa intuição, uma possibilidade de ver clinicamente o objeto de análise, buscando uma decodificação ideológica que se compõe nos textos e se estrutura em valores sociais e institucionais a partir de grupos sociais. Panofsky diz que iconologia e iconografia dependem uma da outra, o que deve ser considerado na realização da análise, pelo fato de que a interpretação da iconologia vai encontrar respaldo e controle nos níveis iconográfico e pré-iconográfico.

Barthes, Panofsky e Hjelmslev constroem suas propostas com vistas à análise do texto, em uma perspectiva estruturalista, sendo os dois primeiros voltados para a imagem. Os três trazem colaborações para o desvendamento dos sentidos e oferecem também, por vias diferenciadas, modelos, mapas ou caminhos pelos quais é possível chegar à significação. Não se tem a intenção, contudo, de enquadrar todas as propostas em um molde padrão, mas, sim, discutir características comuns na construção de sentidos e da interpretação.

No âmbito do Pragmaticismo, Peirce (1990) constitui seu raciocínio sobre as categorias do pensamento e da natureza a partir da

Fenomenologia, entendendo que é tarefa dessa ciência encontrar as categorias universais, gerais e elementares dos fenômenos. Para chegar a tais categorias, o caminho foi a observação e a análise minuciosa dos fenômenos que aparecem à consciência. Partindo desses princípios, o autor estabeleceu três categorias formais e gerais capazes de abarcar toda e qualquer experiência: a primeiridade, a segundidade e a terceiridade. Deve-se considerar que essas categorias são dinâmicas e se constituem como que em níveis de percepção, sendo que o terceiro pressupõe o primeiro e o segundo; o segundo pressupõe o primeiro; ao passo que o terceiro é responsável por aproximar o segundo e o primeiro. Sucintamente, poder-se-ia dizer que a primeiridade é a categoria da primeira impressão rudimentar que o sujeito tem do objeto observado, trazendo à tona as qualidades do objeto em si, ou seja, a pura qualidade de ser e/ou sentir. Na primeiridade, é estabelecida a impressão não analisável, a presentidade e o imediato, bem como uma parte da sensação que não se constitui em afirmação, nem como pensamento articulado. A segundidade refere-se aos fenômenos existentes e está em relação com a primeiridade, causando reação e/ou interação e, portanto, encontrando correspondência nas ações diante dos fatos concretos. Está conectada, pois, com o mundo real, com os fatos brutos e a materialidade. Possibilita à consciência reagir em relação aos fenômenos, sem permitir sua mediação, constituindo-se no ocorrido, no causado, na relação. Finalmente, a terceiridade é formada pelas leis que regem o funcionamento dos fenômenos, por categorias que têm validade lógica e que estão relacionadas com o pensamento, a aprendizagem, a síntese. É o nível da representação das coisas, marcado pela mediação, pela cognição e pela interpretação dos fenômenos. Dessa maneira, fica marcada aqui a intencionalidade, a generalidade, a possibilidade de traduzir um pensamento em

outro pensamento, abrindo-se para o crescimento contínuo e para o devir sempre possível.

No debate sobre a teoria de Peirce e a de Hjelmslev, a primeira consideração a fazer refere-se às confrontações que, costumeiramente, aparecem nas discussões sobre os estudos semióticos pragmaticistas e estruturalistas. Grosso modo, poder-se-ia afirmar que o primeiro autor elabora uma proposta teórica cognitivo-interpretativa, que, a partir de sua experiência, forma um julgamento perceptivo, buscando a interpretação de signos através de uma rede de propriedades enciclopédicas²¹ pressupostas pela coletividade. Por seu lado, Hjelmslev busca desvendar a significação em um sistema estruturado de signos, que organiza proposições de sentidos por meio de oposições e diferenças, bem como de conceitos e categorizações. Assim, enquanto um dos teóricos constrói sua reflexão com bases mais fortes nas convenções coletivas, no tipo observativo, no signo motivado e nos fatos, o outro volta a sua proposta mais para as convenções léxicas, o tipo categorial, o signo arbitrário e a teoria. Essas marcas que, para muitos estudiosos da Semiótica e da Comunicação, constituem-se como opositivas, neste trabalho, são entendidas como marcas complementares e passíveis de alternarem-se na conformação dos sentidos. Essa noção, inclusive, é superficialmente abordada por Eco (1998).

A teoria peirceana permite que se busquem os sentidos pela ação perceptiva, enquanto a teoria hjelmsleviana propõe uma forma organizada de analisar sentidos e suas relações nos textos. Se a significação se forma em experiências perceptivas e nas competências

²¹ O termo “enciclopédia” foi retirado da reflexão de Eco (1991).

culturais dos sujeitos, ela também se constrói nas competências léxicas e na sua categorização. Os sentidos e a significação não se organizam nem só em um nem só em outro, mas em ambos os modos. Por outras palavras, a proposta de Peirce e a de Hjelmslev não se excluem. Nessa via, é possível dizer que, no processo de significação ou de interpretação, vai se construindo uma rede de relações que alterna, em maior ou menor escala, os sentidos experienciais e perceptivos com os sentidos conceituais e lexicais.

As perspectivas apresentadas nesse capítulo são apenas algumas das tantas possíveis para examinar os objetos da comunicação e, em caso de aplicá-las teórica e/ou metodologicamente, é necessário aprofundar os conhecimentos sobre elas. Não se pode perder de vista que, entender a complexidade da comunicação e as construções de sentidos que nela se configuram, exige que se considere as múltiplas articulações e complementariedades que se engendram nos domínios das linguagens, das culturas e das sociedades. Dessa maneira, assumem importância elementos como: lógica, subjetividade, individual, coletivo, motivado, arbitrário, diacronia, sincronia, léxico e semântica. O processo da significação exige que se faça uso do apreendido e das experiências, mas, ainda, das convenções e das regras, potencializando diversos percursos de sentido.

Referências

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Porto: Edições 70, 1982.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Kant e o ornitorrinco**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

HJELMSLEV, Louis. A Estratificação da Linguagem. In: CHOMSK et al. **Os Grandes Pensadores**. 1.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1975a. p.149 - 213.

_____. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975b.

PANOFSKY, E. Iconografia e Iconologia. In _____. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

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

CORPOS ELETRÔNICOS²²

Neste capítulo, é enfocada, de maneira mais específica, a noção de corpo eletrônico (CE), que tem a ver com todos os conteúdos aqui abordados. Essa reflexão busca, então, encaminhar ao debate traços que delineiam alguns princípios e fundamentos que engendram os corpos apresentados nos meios de comunicação (eletrônico-digita-
tais), em suas dimensões técnica, discursiva e de devires de cultura, considerando a diversidade representacional, mas também uma tipificação que identifica e problematiza as estéticas homogêneas, conforme são praticadas.

Entende-se – de maneira sintética – o corpo eletrônico como aquele que é apresentado em imagens, palavras, sons, tons, cores, texturas, traços, movimentos, formas, ângulos, enquadramentos nas mídias (como parte das mídias terciárias, capítulo 1). Tais corpos se manifestam, sobretudo, na televisão, no cinema e na internet, tanto de modo verbal quanto não verbal, mas – sem desprezar os demais formatos – interessam aqui, especialmente, as imagens em movimento. O CE, portanto, não pode ser concebido (apenas) como jornalístico, publicitário, cinematográfico ou pictórico, mas como eletrônico-digital, configurado em textos capturados em materiais observáveis de produtos midiáticos diversos.

Talvez o primeiro aspecto a considerar seja o fato de que a construção dos sentidos dos corpos eletrônicos parece se dar em uma dimensão que não é a mesma em que se dá o processamento dos sentidos dos corpos do cotidiano – ainda que conteúdos

²² Uma parte deste texto foi publicada na Revista Veredas, v. 1, 2006, contudo, o conteúdo foi atualizado para esta publicação.

produzidos por determinados usuários da internet tenham aproximado bastante o mundo midiático do mundo que costumamos chamar de “real”. Contudo, ver nas ruas, por exemplo, uma pessoa das telas (os/as famosos/as) causa um desajuste de compreensão inicial e, em seguida, obriga a uma acomodação dos significados – porque o brilho se perdeu, o cenário não é o costumeiro, o sujeito é mais baixo (como se pudesse), tem menos cabelo, a pele é menos viçosa, entre outros aspectos. O inverso também pode causar um resultado em descompasso – ver uma pessoa da rua na tela transforma os efeitos de sentido sobre seu corpo. Os atores, em geral, decepcionam ‘ao natural’ e, quando estão nas telas, são corpos descorporizados, como afirma Requena (1995). Santaella vai além e os chama de simulados, ou seja, seriam aqueles feitos “de algoritmos, de tiras de números, um corpo completamente desencarnado” (SANTAELLA, 2004, p.204).

Tendo em vista os traços das mídias terciárias, é preciso considerar, em primeiro lugar, que elas perpassam, de uma forma ou de outra, o domínio da linguagem do corpo quando esse se torna objeto da imagem e/ou do áudio. Em segundo lugar, o CE precisa se ajustar à linguagem da mídia em que é apresentado e, portanto, às suas características e aos seus fundamentos. Isso implica que os textos aí construídos se constituem por, pelo menos, dois sistemas semióticos – o midiático e o corporal. Em terceiro lugar, deve-se ter em mente que, considerando os princípios das corporalidades (capítulo 1), o CE é um texto virtual – se esse termo for entendido como aquilo que existe em potência e tende a se atualizar. É justamente essa virtualidade que o multiplica e o reencarna em diferentes papéis e aparências, ocupando-o de sentidos. É assim, também, que a mídia pode usar o corpo como metáfora da sociedade, como recurso de dominação ou como possibilidade democratizante.

Com base nessa discussão, pode-se delinear com mais propriedade o que se está entendendo como corpo eletrônico. De forma sucinta, é possível dizer que o CE é aquele que se torna objeto dos textos das mídias terciárias, assumindo as mais diversas formas na televisão, no cinema e na internet. É, na maioria das vezes, uma representação, simulação, simulacro, substituição ou aproximação do humano, mas é encontrado em variações diversas. O corpo eletrônico pode ser produzido analógica, digital ou figurativamente, mas deve-se ter em mente que ele tende a se configurar como um texto digital, tendo em vista o perfil técnico dos meios contemporâneos. Para se tornar um CE, é necessário que ele se submeta às técnicas, às estéticas, aos discursos e às culturas próprias do domínio midiático em correlação com os padrões e as regularidades corporais apropriadas, sendo que sua construção de sentidos se dá na sobreposição e mixagem de linguagens materializadas em textos. Em decorrência dessa premissa, estudá-lo requer, não apenas competências semióticas de compreensão da linguagem corporal, mas também da linguagem da mídia, em que ele se manifesta, considerando suas especificidades, singularidades, previsibilidades e continuidades. Considerando que nos comunicamos sempre por meio de signos, tanto o corpo do cotidiano como o da mídia são apenas signos, contudo, não se pode ignorar que eles produzem semioses diferenciadas.

Na maioria das vezes, o CE adapta-se às linguagens midiáticas, ou seja, se constrói a partir de normas e regras próprias das técnicas e estéticas audiovisuais e imagéticas, basta observar, por exemplo, os padrões dos corpos dos e das jornalistas que apresentam telejornais, ou das e dos *influencers* famosos. Não é possível esquecer, dessa forma, que o corpo eletrônico é um texto engendrado em instâncias específicas: camarim, maquiagem, figurino,

pose, beleza, enquadramentos, ângulos, closes, cortes, edições. No entanto, ainda que submetido à rigidez dos códigos midiático, é capaz de tecer linhas de fuga, rupturas de sentidos por meio de criações, surpresas e invenções, trazendo à tona irregularidades e imprevisibilidades.

Portanto, para comunicar adequadamente, sobretudo nos meios tecnológicos, é premissa, para o CE, incorporar e corresponder aos códigos das respectivas mídias e ao formato do produto em que se apresenta. O êxito desse corpo na tv, no cinema e na internet está, justamente, em unir aos padrões e ao léxico audiovisual as características do cotidiano, construindo a naturalização sobre o artifício, assim, ele performa, não apenas como interpretação pura, mas também como simulação eletrônica. Suas armas, por conseguinte, são a encenação da naturalidade, a simulação do – falso – imprevisível, a fabricação da credibilidade e a capacidade interpretativa em alinhamento com os recursos técnicos de cortes, edições, regravações etc. – a não ser em transmissões ao vivo. Considerando esse estatuto de simulação, é relevante atentar para os processos de representação e as interações físicas e sociais configuradas nos textos, sobretudo porque, a princípio, elas são reproduções adaptadas daquelas ocorridas no cotidiano, porém, com uma camada estética cuidadosamente planejada. É essa forma de produção e de exibição que deve ser considerada quando se busca entender os processos comunicacionais do CE.

Com o auxílio indireto de Goffman (2002), podem-se entender melhor alguns aspectos da produção de sentidos do corpo eletrônico, sobretudo, se levada em conta a perspectiva da *representação teatral* apresentada pelo autor em sua obra. Sob esse ponto de vista, é possível afirmar que as interações sociais cotidianas se consubstanciam a partir de elementos fundantes do teatro e, nessa via, do

espetáculo. Por outras palavras, pode-se afirmar que representar, no sentido de performar, é um atributo para o qual o ser humano foi treinado desde que nasceu. Eis, portanto, o primeiro vislumbre de uma conexão com as representações realizadas nas telas.

Da mesma forma que nas interações sociais estudadas por Goffman, pode-se defender que, no campo midiático, está estabelecido um contrato implícito, tanto entre os atores (sociais) inseridos nos textos próprios de cada meio quanto entre esses e os espectadores. Nesse contrato, estariam acordadas, entre outras, as normas que regem a comunicação corporal e, em consequência, os códigos de comportamento, postura, gestualidade, expressão facial, vestimenta, entre outros aspectos. Com base nas competências que se tem sobre as “gramáticas” da tv, do cinema e/ou da internet, pode-se prever, de acordo com o formato, as composições textuais que estão em concordância com ou que geram quebra de contrato. Para os apresentadores de tv, por exemplo, é proibitivo bocejar, arrotar, coçar a genitália, enquanto essas ações podem ser aceitáveis para personagens de um filme, por exemplo.

Goffman pode consolidar essa reflexão ao dizer que os indivíduos representam papéis no seu processo de interação social e, portanto, o “eu”:

como um personagem representado, não é uma coisa orgânica, que tem uma localização definida, cujo destino fundamental é nascer, crescer e morrer; (...) a questão característica, o interesse primordial, está em saber se será acreditado ou desacreditado. (GOFFMAN, 2002, p.231)

Enfim, aplicando a visão de Goffman (2002, p. 231) ao corpo eletrônico, é possível dizer que o sujeito apresentado na tela – bem como o indivíduo social – “é um efeito dramático, que surge

difusamente de uma cena apresentada”. O CE, então, deve ser entendido em uma dimensão em que predomina o *fazer-crer*, ou, se se preferir, a *aparência*.

É comum, portanto, que o corpo organizado para as mídias terciárias configure uma persona (como variante de si mesmo) ou um personagem a partir do uso das regras e regularidades de cada formato, para, então, melhor interagir por meio de papéis específicos que atendam às construções de sentido necessárias para realizar o processo de comunicação naquele momento. Eis, portanto, a configuração inicial do corpo eletrônico.

Singularidades midiáticas

A partir disso, torna-se importante levantar algumas características do CE contemporâneo, com vistas a entender sua interrelação e seu tratamento específico no discurso imagético e audiovisual. Com certeza, tal abordagem poderia ser bastante extensa, levando em consideração os tantos gêneros e formatos midiáticos em circulação, bem como a grande quantidade de produtos e conteúdos veiculados diariamente. No entanto, a intensão é abordar apenas alguns que foram se mostrando em um sobrevoo sobre as telas e, ao mesmo tempo, provocaram afetação.

Se, na Modernidade, o corpo perdeu definitivamente seu caráter uno, dividindo-se em dois – matéria física e a parte abstrata representada pela alma –, na Contemporaneidade, ele é a própria fragmentação, parte-se em pedaços que adquirem significados próprios. O CE, devido às técnicas de edição, de enquadramento e de angulação, se *de-compõe* em músculos, glúteos, coxas, seios, bocas, olhos, cabelos, órgãos genitais e quadris, sem contar os órgãos

internos que podem ser filmados em detalhes. Os recursos de pautas, *closes*, ângulos, recortes são propulsores desse traço de fragmentação, transformando cada parte do corpo em um texto gerador de sentidos e ativador de subjetivações. Assim, lábios grossos e bem delineados bastam para vender batom; coxas e bíceps torneados, juntamente com barriga tanquinho, são suficientes para uma imagem de beleza masculina. Nessa via, a percepção do corpo parece ocorrer em um processo metonímico, em que as partes substituem o todo e constroem os sentidos integrais.

Na perspectiva de Certeau (1995, p.47), a fragmentação do corpo exacerba a erotização e ambas se concretizam nos espaços publicitários: “que celebra as sensações do comer e do beber, os deslumbramentos da boca e dos lábios, a comodidade dos movimentos sem obstáculos, os prazeres da pele, as metáforas olfativas da respiração e as liberações do corpo que se alivia do peso”. Ao mesmo tempo, multiplicam-se os corpos que participam de programas no estilo de *reality shows* para alterar o físico: nariz novo, cintura afinada, seios turbinados, cabelos implantados, rugas preenchidas, músculos paralisados (botóx), membros reimplantados, entre outros tantos fragmentos físicos que se tornam protagonistas²³. Por outro lado, do ponto de vista subjetivo, o corpo eletrônico, pela própria segmentação imposta pelo consumo, assume um caráter de metáfora da felicidade, uma vez que cada uma de suas partes pode engendrar uma significação: de sensualidade, de beleza, de saúde, de prazer, de riqueza, de sexualidade, de charme, de inteligência, de sabedoria, de harmonia.

²³ Há também programas que apresentam os casos que não deram certo e todo o processo de recriação desses corpos.

Ainda que as dualidades da cultura moderna estejam bem presentes em textos midiáticos, evidenciando diferenciações e oposições entre, por exemplo, homens e mulheres, beleza e feiura, riqueza e pobreza, algumas polaridades começam a ser dissolvidas e transformadas em pluralidades que se apresentam também como diversidade. Com isso, pelo tensionamento, uma nova silhueta vai se compondo nas percepções e nos entendimentos sobre os corpos eletrônicos, sendo necessário operar processos de significação de maneira mais complexa, passando tanto pela intersecção de polaridades quanto pela disjunção dessas e, até mesmo, por momentos de intradutibilidade. Isso diz respeito a certa abertura, ainda superficial e escassa, para corpos fora do padrão midiático, que ainda sofrem exclusões, interdições, apagamentos e preconceitos, todavia, estão conseguindo ocupar espaços nos meios de comunicação pela militância e pelo ativismo.

Nessa perspectiva de “fora do padrão” estão os corpos eletrônicos LGBTQIAP+, os quais conquistam pouco a pouco alguns lugares de representação, como em novelas, séries e filmes, mas a internet parece ser o território que mais habitam, especialmente o YouTube, um sítio de afirmação através de canais como: Põe na Roda, Mandy Candy, Lorelay Fox, Louie Ponto. É importante lembrar, ainda, o sucesso do *reality show* RuPaul’s Drag Race que conquistou o mundo.

A pele negra e o cabelo afro também se inseriram na programação da mídia tradicional e, igualmente, ocupam território na internet. O exemplo mais relevante nos últimos tempos é o de Maju Coutinho, que apresentou o Jornal Hoje da Rede Globo e, atualmente, apresenta o programa Fantástico. Há algum tempo, atores negros (ainda que não sejam muitos) destacam-se em produtos como novelas e filmes: Lázaro Ramos, Taís Araújo, Sheron Menezes, Aílton Graça, Camila Pitanga, Déo Garcez, Cacau Protásio, Sérgio Malheiros, entre outros.

Corpos gordos, que passaram muito tempo invisibilizados, já não são tão desprestigiados em apresentações de programas de canais fechados e abertos, mas ainda são os homens gordos que têm mais espaço: Faustão, Datena, Ratinho, Gilberto Barros, João Gordo. As mulheres apresentadoras que podem ser consideradas gordas são menos volumosas, todavia, estão mais escondidas: Silvia Popovic, Cristiane Pelajo, Renata Ceribelli, Ana Paula Campos. No BBB 2022, por exemplo, apenas um participante era gordo, Tiago Abravenal.

A reproduzibilidade do corpo não fica mais somente no âmbito da pintura, do desenho e da escultura, ela, agora, faz parte da existência do corpo eletrônico que ganha vida pelo grande número de cópias suas. Ele pode ser reproduzido em série através da fotografia, do cinema, da televisão, dos vídeos do YouTube, de posts no Instagram e no Facebook e de todos os meios deles derivados. Ele já não precisa mais ser apenas falado, pode ser mostrado, exibido, copiado, clonado, multiplicado, colocado em movimento, sempre como signo.

O corpo, além de reproduzido, também pode ser parido pelas tecnologias de informática, configurando-se em avatares de jogos eletrônicos ou de aplicativos como Zepeto, Mirror, MojiPop e Dollfy. O avanço tecnológico e a vontade do ser humano de recriar a si mesmo encaminharam também ao *cyborg* que habita os filmes de ficção científica, bem como às cadeias de consumo de brinquedos infantis. De certa forma, no século XXI, a maioria dos seres humanos é um pouco prótese, um pouco reinvenção ou recriação. Santaella diz que se constrói um híbrido entre máquina e orgânico, por isso, as transformações do corpo se dão em nível mais profundo “pois visam intensificar o funcionamento especializado do interior do corpo” (SANTAELLA, 2004, p. 200). Além disso, as próteses borram as noções de fronteira não só entre a pele e as entranhas

do organismo, mas também entre o natural e o artificial: “uma prótese marca uma intersecção entre dois sistemas, duas redes subjacentes de rizomas, tecnológica e orgânica” (SANTAELLA, 2004, p. 201). Assim, o original estaria perdido e, talvez, essa não seja uma questão problemática. O fato mais relevante, entretanto, é que a noção de *cyborg* reencaminha à constituição do imaginário, bem como à construção dos sentidos sobre o corpo. Villaça e Góes (1998), afinal, lembram que o *cyborg* desintegra a noção orgânica de sexualidade, de procriação, de constituição psíquica do sujeito, de trabalho, entre outras.

O homo estheticus (MAFFESOLI²⁴, 1999) traz, com certeza, os reflexos do mundo contemporâneo retratados em correntes como o *body building*, o *body modification* e inspirando a *body art*. Além disso, poder-se-ia inserir nessas categorias, também, uma corrente que se referisse ao corpo eletrônico – talvez *eletronic body estheticus*. A estética da aparência está ligada, afinal, a corpos que perseguem e simulam o ideal, o perfeito, sendo que essa ‘perfeição’ está dada pela mídia, mas também pelo social, pela ciência, pela economia e disseminada na cultura. Ao mesmo tempo, a construção e a modificação dos corpos eletrônicos são hipervalorizadas por vias diversas, que vão desde os exercícios físicos, passando por cirurgias plásticas, tratamentos estéticos, recursos de maquiagem, artifícios de iluminação, formas de enquadramento, entre outros. Refazer-se melhor, mais saudável, mais perfeito, mais belo: essa é a meta. De certa

²⁴ Não se pode deixar de lembrar que o *homo estheticus*, citado por Sodré e Paiva, é essencialmente festivo e, portanto, conectado ao grotesco. A relação entre esses autores e Maffesoli não pode ser estreitada. Contudo, é relevante o fato de que ambos, através do *homo estheticus*, remetem às apropriações feitas sobre a estética, bem como a uma forma diferenciada de produzir-se em sentidos.

forma, quando midiaticizada, essa propriedade de embelezamento acaba por legitimar determinados padrões que servem muito de guia para os corpos do cotidiano – que não contam com tantos recursos eletrônicos.

A estética corporal, o narcisismo, o presenteísmo e o hedonismo, tão presentes no cotidiano contemporâneo, ativam fortes conexões com a autocontemplação, seja como apreciação prazerosa, seja como preocupação com a saúde, seja como forma de alcançar metas produtivas. Nessa via, a juventude surge como a representação mais próxima da perfeição e como a busca da imortalidade. Parece ser um retorno à Antiguidade Grega quando “as figuras humanas nas frisas do Parthenon – generalizando uma imagem ideal – são todas jovens, exibindo corpos perfeitos e nus” (SENNETT, 1997, p.37). Ora, as mídias terciárias podem ser consideradas um novo templo que exhibe, em suas frisas, o corpo padrão como ideal estético, cujas qualidades são juventude, magreza, pele branca, cabelos lisos, olhos claros, linhas do rosto finas.

Paradoxalmente, ao mesmo tempo que se multiplicam os corpos melhorados, mais saudáveis, mais jovens e mais esbeltos, multiplicam-se, também, as pautas que abordam o CE da obesidade, da anorexia, da bulimia, do vício e da depressão. Dicotomias do consumo e do Neoliberalismo, realidade que, em seus desdobramentos, exige um corpo que, em um novo patamar, tenha aptidões específicas. Segundo Bauman (2001), o estatuto da aptidão é o da sociedade dos consumidores, e “estar *apto* significa ter um corpo flexível, absorvente e ajustável, pronto para viver sensações ainda não testadas e impossíveis de descrever de antemão” (BAUMAN, 2001, p. 91). Aliás, a performance da aptidão parece unir-se à visibilidade quando, por exemplo, corpos eletrônicos de apresentadores e repórteres se dispõem a aventuras em *bang jump*, *rappel*, montanhas

russas, jogos físicos e quando intelectuais se dedicam a celebrar as capacidades do corpo, bem como quando personagens de filmes mostram suas capacidades heroicas de saltos sobre edifícios, vôos rasantes, entre outros.

As tantas possibilidades de articulação dos sentidos abrem espaço para a instalação do traço da ambiguidade ou da transmutação. Explicando melhor, os textos corporais, principalmente os veiculados na mídia, permitem sempre o engendramento de novos sentidos sobre o mesmo objeto. Os significados podem ser recriados ou mesmo reverter o processo de conformação de sentidos, portanto, os signos estão livres para se construírem na diversidade. É verdade que, da mesma maneira que a simulação e a aparência, a ambiguidade também se utiliza do padrão estético, só que mais voltado para o espetáculo, para a recriação e para a fantasia, muitas vezes trazendo à tona a estética da transgressão.

Assim, o CE não precisa ater-se a apenas um conteúdo, ele tem a potencialidade de reelaborar os significantes que vão compô-lo e, ao mesmo tempo, de fazer surgir múltiplos significados, até mesmo opostos. Veja-se, por exemplo, quantos conteúdos corporais diferentes as celebridades podem expressar em seus personagens, em ensaios fotográficos ou em vídeos publicados no Facebook. Paralelamente, corpos eletrônicos insurgentes fazem percursos de rupturas de sentido, provocando tensionamentos diversos por meio dos canais a que têm acesso ou dos espaços que lhe são concedidos. Veja-se, no Instagram: @celestebarber, @saggysara, @atleta_de_peso, @ativismonegro, @indigenaslgbt_crateus .

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização** – as consequências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

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

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

SENNETT, Richard. **Carne e pedra**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Muad, 2002.

VILLAÇA, Nízia & GÓES, Fred (Orgs.). **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

5 CORPO EM IMAGENS

Tendo como pressuposto a complexidade da comunicação humana e a complementariedade necessária ao estudo da construção de sentidos, parte-se para a discussão da imagem como um domínio que abriga corporalidades na composição dos textos que manifestam diferentes linguagens. O desdobramento da discussão leva para o audiovisual e seus processos de significação.

Interpretar a imagem é, de certa forma, reconhecer nela signos anteriormente percebidos e, sobre eles, gerar sentidos. No processo de reconhecimento, Aumont (1995) afirma que o sujeito conta com a “constância perceptiva”, que faz com que se compare, incessantemente, o que se vê com o que já se viu e, dessa forma, se consiga a identificação dos elementos, mesmo que esses sofram distorções. No intento de decodificar a imagem, o espectador usa o campo semântico que foi capaz de construir e que está estruturado sobre um saber prévio, fazendo relações e seleções para chegar aos sentidos. Por outras palavras, quando usa a cognição, o espectador ativa um conhecimento – que está estruturado sobre uma gama de informações, morfologias, sintaxes, bem como valores, normas, regras, atos, papéis – com que é capaz de decodificar o texto imagético e construir seus sentidos e sua significação.

As especificidades próprias do arcabouço semântico do espectador, entretanto, podem levá-lo a deixar lacunas de sentido na apreciação da imagem e, até mesmo, inviabilizar a interpretação. Nessa via, como a imagem tem por característica não mostrar tudo, a complementação do processo de significação apoia-se, também, no imaginário. É preciso, então, lembrar que, se o espectador pode utilizar sua imaginação para decodificar uma imagem, essa, por sua

vez, pode instituir-se sobre um processo de representação que foi previamente construído e instituído pela cultura, pelos conhecimentos individuais, pela subjetividade. A percepção da imagem, portanto, engloba tanto aspectos lexicais quanto culturais.

O processo de interpretação, contudo, começa pelo sentido da visão – pelo sistema visual –, que, através das transformações óticas, químicas e nervosas, codifica a informação luminosa. Assim, é preciso reconhecer o olho como “um posto avançado do encontro do cérebro com o mundo” (AUMONT, 1975, p.77), o qual está inserido em um sistema complexo – que se entende não ser relevante abordar de forma aprofundada no presente estudo. Vale mencionar, no entanto, a importância do sistema visual na atividade de análise, considerando sua relação com os sistemas cognitivo e cultural e a constante atualização do domínio imagético.

O processo de percepção – principalmente da imagem – passa por atualizações constantes e, com isso, as questões de verdade e realidade sofrem alterações. O modo diferenciado de as crianças de hoje entenderem o mundo retrata bem essa questão. Muitas das que vivem nos grandes centros têm seu primeiro contato com as ‘coisas’ do mundo, sobretudo as da natureza, através da televisão²⁵ ou internet. Estabelece-se, assim, um processo de percepção que não passa, necessariamente, pelo objeto original, mas quase sempre por seus signos – que se tornam reais. Nesse sentido, a mídia imagética tem trabalhado bastante sobre a meta de parecer-se ainda mais “real” e autêntica. Sobre isso, Canevacci (2001, p. 49) diz que “cada mensagem da mídia, no momento em que é captada pelo cérebro,

²⁵ Para aprofundamento nos estudos da televisão ver Duarte, E.B. **Afinando temporalidades, afinando conceitos, atualizando roteiros: um estudo sobre a televisão.** Porto Alegre: Sulina, 2022.

não é apenas metáfora, justamente porque viaja dentro de uma sistemática (anti)ecológica da mente. Uma imagem visual ou uma voz radiofônica são tão ‘reais’ quanto uma cadeira”.

Compreender aspectos do espaço também se torna importante para a interpretação completa da imagem. Três são as coordenadas fundantes do espaço: horizontal, vertical e de profundidade. As duas primeiras são percebidas com facilidade, mas é com a adição da terceira que se possibilita visualizar três dimensões. A imagem plana – como, por exemplo, a da televisão – apresenta apenas duas dimensões, mas traz informações sobre a dimensão de profundidade, pela perspectiva, o que permite reconhecer essa característica. Tal qualidade (que passa de 3D para 2D), entretanto, faz com que se percam informações e, portanto, sejam criadas ambiguidades na percepção da profundidade. Para suprir essa deficiência, o cérebro faz uma seleção, escolhendo a configuração mais provável dentre as tantas que podem ser utilizadas. Nesse ponto, não se trabalha apenas com a percepção, mas também com a cognição.

A partir das reflexões desenvolvidas até aqui, é possível afirmar que a significação, na imagem, estrutura-se sobre códigos culturais construídos, adaptados e convencionados não por uma ciência, mas por grupos sociais que os manejam conforme suas necessidades e sua visão de mundo. Esses códigos culturais configuram-se mais como um processo, uma vez que são constantemente atualizados, mas, quando agrupados sob um contexto, conseguem atender ao esquema básico da significação.

No processo de interpretação, portanto, o sujeito vai colocar em ação não apenas a sua capacidade perceptiva ligada ao lógico-racional, mas também a seus saberes, afetos e crenças. O indivíduo olha e vê, isto é, confere significação ao que vê. O ver está, no entanto, sempre submetido a uma grade cultural. Nesse processo, acredita-se

que, apesar das polissemias, existem constantes temporais e interculturais que permitem a apropriação dos sentidos advindos do texto-mensagem imagético.

Enfim, quando se quer conferir à imagem o estatuto de linguagem, é preciso primeiramente entendê-la como um conjunto de partes que, coordenadas entre si, constroem um domínio ou um campo com as mesmas características. O sentido decodificável surge da associação dos signos que constituem esse domínio, de acordo com determinadas normas, padrões, saberes, interesses e afetos. Deve-se considerar, nessa via, que o campo imagético pode ser estabelecido sobre uma rede de linguagens que significam isoladamente e combinadas.

Nessa via, começa-se a vislumbrar o quanto a imagem pode funcionar como socializadora de sentidos, crenças, valores, ideias, comportamentos. Afinal, através dela é possível, aos sujeitos, integrar, construir sentidos e partilhá-los e, ao mesmo tempo, desenvolver maneiras de representar, de pensar e de agir em sociedade. Esse processo de socialização ganha ainda mais força com o uso dos recursos técnicos e dos movimentos. No audiovisual, eles são complementados pela sonorização, que implica, no mínimo, mais duas linguagens – a oral e a musical – e conta com recursos de tonalidade de voz e ruídos. É preciso considerar, ainda, a linguagem verbal gráfica – via créditos, logotipos, entre outros – e os recursos que a cercam, os quais são, usualmente, associados à imagem televisiva.

Discursividades audiovisuais

O processo de construção dos discursos audiovisuais exige adaptação aos interesses dos públicos, considerando as disputas

pelos índices de audiência, pelo número de seguidores, de *views* e de *likes* e a conseqüente conquista dos patrocinadores. Para isso, os enunciadores midiáticos se utilizam das pesquisas de opinião, índices de satisfação do cliente e métricas de acesso e consumo, buscando manter as regularidades daquilo que funciona e modos diferenciados de apresentação dos textos, se for o caso.

Cultura e mídia estão intrinsecamente relacionadas e, nessa via, organizam seus sentidos reciprocamente. Dessa forma, da mesma maneira que refletem as transformações que começaram a ocorrer a partir do século passado, as características da época vivida também ajudam a construir os significados midiáticos do presente. Os discursos audiovisuais alimentam-se, portanto, na fonte da cultura e no imaginário, encontrando vasta gama de elementos inspiradores, tais como: o massivo e a segmentação ao mesmo tempo; cultura global e cultura local; multiplicação de mensagens, de fontes e de meios; mistura de linguagens; maior número de produtos simbólicos; novos equipamentos e dispositivos; ampliação do consumo; presenteísmo, imediatismo, hedonismo e narcisismo; projeção, identificação, *voyeurismo*; novas noções de tempo e espaço.

Assim, produzir textos para os meios audiovisuais requer preocupação especial com essas e outras características. Lipovetsky (1989b), por exemplo, afirma que os produtos culturais, cada vez mais, são dominados pelo êxtase da celebridade e do imediatismo, sendo que a cultura de midiática voltada para o presente opera mais com a diversão e com o prazer do que com a educação.

Sodré e Paiva (2002) defendem que a mídia direcionada ao mercado leva em conta a importância do *show* e do divertimento, de modo que integram e adaptam o espaço público. Assim, os meios se valem das representações consensuais, do imaginário e do entretenimento como principais formas de conquistar o espectador.

Na relação entre interesses de mercado e interesses privados do espectador, parece ganhar mais espaço o texto construído pela via do espetáculo e da diversão, mesmo quando o objetivo é informar. “Informar, é claro, mas no prazer, na renovação, na distração. A comunicação midiática (...) nada no elemento da facilidade e do espetacular” (LIPOVETSKY, 1989b, p.230). O campo audiovisual precisa, pois, estar atento às transformações do cotidiano e adaptar-se, reconstruir-se, metamorfosear-se para prender a atenção dos públicos.

As representações consensuais possibilitam a ocorrência de processos de construção de sentido e de significação mais equilibrados, mais previsíveis, capazes de alcançar um maior número de indivíduos. Ao mesmo tempo, elas tornam os espectadores mais aptos para limitar as possibilidades de distorção. Essa busca pela produção de textos baseados nos signos de consenso faz com que os discursos se situem em uma linha de tensão entre o sentido dado, o sentido constituído e o sentido esvaziado. Por outras palavras, se, por um lado, a mídia não pode mais valer-se de um discurso totalmente racional que traga sentidos prontos, acabados, arbitrários e estanques, por outro, não tem intenção alguma de deixar a composição desses sentidos exclusivamente por conta dos enunciatórios. Assim, a comunicação audiovisual libera-se para o hibridismo e para a intertextualidade. As relações de sentido não se configuram de forma rígida, mas em possibilidades de novas combinações e atualizações, paralelamente à legitimação e à normatização.

Nessa via, o exame da significação deve buscar, também nos contextos, os percursos de construção dos sentidos, identificando formatos, bem como processos de socialidade que, porventura, venham a constituir-se. Entre outros, Lipovetsky aponta um caminho de reflexão:

a mídia não asfixia o sentido da comunicação, não põe fim à socialidade, mas reproduz de uma outra maneira ocorrências de troca social. (...) os indivíduos não se comunicam ‘menos’ que antes (...) comunicam-se de maneira mais estilhaçada, mais informal, mais descontínua. (LIPOVETSKY, 1989b, p.235).

Por fim, a partir do que foi discutido, pode-se considerar que a audiovisualidade seja pensada como conformadora de um campo²⁶ complexo, que engendra a comunicação pela imagem e pelo som e que também alimenta e é alimentada por outros campos, articulando inter-relações constantes de tensão e distensão. Nesse processo, ocorrem disputas e lutas por transformações de todas as ordens e, por isso mesmo, é possível prever espaços para consensos, socialidades e trocas simbólicas. Assim, pode-se propor que o processo discursivo das audiovisualidades seja pensado na sua complexidade, que sustenta e é sustentada por diversas linguagens, construindo seus significados pelas vias do cultural e do lexical, da subjetividade e da lógica, do motivado e do arbitrário, do individual e do coletivo.

É preciso considerar que o campo do audiovisual é constituído por uma gama de domínios heterogêneos, que vão corresponder especificamente às linguagens e aos discursos empregados pelas

²⁶ A noção de campo, aqui, inspira-se em Bourdieu: “Um campo é um espaço social estruturado, um campo de forças – há dominantes e dominados, há relações constantes, permanentes, de desigualdade, que se exercem no interior desse espaço – que é também um campo de lutas para transformar ou conservar esse campo de forças. Cada um, no interior desse universo, empenha em sua concorrência com os outros a força (relativa) que detém e que define a sua posição no campo e, em consequência, suas estratégias” (BOURDIEU, 1997, p.57).

mídias que fazem parte desse campo e aos formatos²⁷ de cada produto. Dessa forma, o processo de significação deve levar em conta as especificidades desse domínio e os meios que o representam, assim como a inter-relação das representações construídas e todo o contexto midiático que o envolve.

Requena (1995) faz uma afirmação para a televisão que, com algumas restrições, pode ser estendida ao campo audiovisual, considerando que, como sistema semiótico, essa mídia não consiste em uma combinação específica de códigos inespecíficos, mas constitui-se por sua capacidade de integrar, em seu interior, todos os sistemas semióticos atualizáveis acústica e/ou visualmente. A essa capacidade, Requena chama de *pansincrética*. Com base na capacidade *pansincrética*, o autor defende a existência de um macrodiscurso televisivo que perpassa toda sua programação, combina formatos e linguagens diversas e, ainda, opera com a multiplicidade e a heterogeneidade. Esses elementos são responsáveis, portanto, por conferir efeitos ideológicos, psicológicos, morais e sociais aos textos veiculados na tevê. Tal noção, sem dúvida, pode ser ampliada aos meandros da audiovisualidade.

Nessa via, pode-se prever que o macrodiscurso audiovisual se organiza a partir de um conjunto complexo de traços e marcas acústicas e visuais – próprias ou apropriadas de outros domínios. Tais traços e marcas podem, assim, ser entendidos como a matéria-prima disponível para a organização e a materialização dos recursos expressivos formadores dos textos e dos discursos. É relevante lembrar que essa matéria-prima tem seus usos medianamente estabelecidos,

²⁷ Para aprofundamento em formatos e gêneros ver DUARTE, E. B.; CASTRO, M. L. **Comunicação audiovisual: gêneros e formatos**. Col. Estudos sobre o audiovisual. Porto Alegre: Sulina, 2007.

e seu ordenamento é feito de acordo com as normatizações advindas do campo, mas também segundo as intenções, os recursos e as habilidades dos enunciadores. Ao entrar em conexão com os enunciatários, os recursos expressivos vão gerar efeitos de sentido e significação.

Referências

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 2.ed. Campinas: Papyrus, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília (orgs.). **Comunicação audiovisual: gêneros e formatos**. Col. Estudos sobre o audiovisual. Porto Alegre: Sulina, 2007.

DUARTE, Elizabeth Bastos. **Afinando temporalidades, afinando conceitos, atualizando roteiros: um estudo sobre a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2022.

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

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Muad, 2002.

O DOMÍNIO TELEVISUAL²⁸

As considerações sobre o domínio audiovisual, feitas em capítulo anterior, também se aplicam à linguagem televisual, tendo em vista a sua inserção no campo midiático como som e imagem em movimento, mas é preciso considerar, ainda, seus traços, suas marcas e estéticas próprias. Além disso, suas propriedades comunicativas não podem ser entendidas sem considerar suas relações econômicas, tecnológicas, simbólicas, éticas e morais com os demais campos sociais. É preciso levar em conta que o território da televisão é constituído por um discurso complexo e heterogêneo, que se organiza na sobreposição de linguagens diversas e, dessa forma, ao mesmo tempo que interfere, também se atualiza na interação que estabelece com outros ambientes como: cinema, fotografia, internet, jornalismo, literatura. Assim, o processo de significação na televisão engloba o conjunto de suas especificidades e, igualmente, a diversidade de correlações e articulações com outras áreas.

Desvendar as estratégias comunicativas da tevê implica, além de conhecer os contextos midiáticos e as macrocaracterísticas do campo, identificar os principais traços e as marcas conformadoras dos seus textos, as características dos seus formatos – que são diversos – e de seus gêneros. Implica, ainda, determinar os percursos para a construção dos recursos expressivos e dos efeitos de sentidos e, nessa via, entender o processo de significação. É preciso considerar,

²⁸ Parte deste texto foi publicada no livro *Televisão - entre o mercado e a academia*, organizado por Elizabeth Bastos Duarte e Maria Lília de Castro, pela, Editora Sulina (2006). Contudo, para esta obra, o texto foi atualizado e ampliado.

portanto, na análise de sentidos e da significação na tevê, além dos elementos do contexto, a complexidade de sua linguagem, o que pode ser percebido pelos estudos dos textos televisuais que Duarte (2022, p.55) entende como “um todo de sentido”, que articula “*relações internas* de interdependência [...], contrai também relações de caráter *intertextual* com outros textos e de caráter *contextual* em direção ao seu entorno”.

Pode-se começar pelos elementos que constituem os recursos expressivos conectados ao que se poderia denominar aparato técnico do domínio televisual, ou seja, é importante entender como enquadramentos, planos, ângulos, cores, iluminação, cortes, edições e outros aspectos auxiliam a produzir semiose. Esses são visualizados, aqui, a partir de dois grandes grupos. Um deles, formado pelos aspectos primários, responsáveis pela constituição básica dos textos, os quais são preparados, organizados e determinados nos momentos que antecedem a utilização do aparato técnico-eletrônico propriamente dito. Eles se configuram no roteiro, no figurino, na maquiagem, no cenário, nos modos de interpretação ou apresentação, na direção, no enquadramento, na iluminação, entre outros. Por exemplo, enquanto o gênero ficcional pode valer-se da penumbra para determinadas cenas – permitindo só parcialmente a visibilidade do corpo do personagem –, o gênero informativo, como o telejornal, busca uma iluminação sem sombras de corpos – comumente emprega a iluminação de três pontos. No segundo grupo, estão os elementos responsáveis pelo tratamento e pela constituição final da imagem, trazendo marcas bem específicas das mídias audiovisuais, tais como: edição, cortes, mixagem, sonorização, uso de filtros. Por exemplo, com a imagem HD, é importante o uso de filtros para as imagens dos corpos em *close*, mas também pode contribuir muito na qualidade a maquiagem de alta definição, que é um aspecto

primário. Todos esses traços distintivos do audiovisual têm usos específicos nos produtos televisuais em inter-relação direta com a produção de sentidos.

A complexidade aumenta quando se examinam as diversas linhas discursivas que vão se construindo por meio dos textos veiculados e como elas funcionam. Em sua obra *Sobre a Televisão*, Bourdieu (1997) observa que o campo televisivo está permanentemente sujeito a relações de força, que se consubstanciam em sanções positivas ou negativas, seja pelos índices de audiência, seja pelos veredictos do mercado. Essas duas sanções são, sem dúvida, o reflexo de um campo que se constitui a partir de uma organização empresarial mercantilista, que se sustenta pela força de penetração. Assim, é uma característica das emissoras atenderem a critérios econômicos na definição de sua programação. Duarte (2022, p. 43) observa que se trata “de um negócio, uma indústria de narrativas, cuja produção se rege pelas leis do mercado”.

Um dos recursos da linguagem televisiva refere-se à necessidade de uniformização e de exclusão da diversidade dos seus textos, para alcançar o maior número possível de telespectadores, afinal, quanto maior o público, menores devem ser as asperezas. Bordieu observa que, visando a uma coletividade de consumidores, essa mídia coloca em circulação discursos que trazem significações mais gerais, mais abrangentes, com temas capazes de “tocar” o grande público e que reflitam seus valores – ou pseudovalores – e comportamentos mais legitimados. Com isso, ganham ênfase a diversão e o entretenimento, que aceitam uma linguagem homogênea e simplificada. Essa escolha leva a um formato de discurso adequado às seguintes categorias de percepção do receptor: mensagens facilmente assimiláveis, que não exijam muito raciocínio, conhecimento nem posicionamento; textos sintéticos em informação e

editados de modo a facilitar o entendimento; linguagem verbal clara, objetiva e informal.

As temáticas que compõem a maior parte da programação televisiva de sinal aberto parecem contribuir bastante com esse perfil, já que buscam a simplicidade na abordagem dos assuntos e o não aprofundamento. Com o uso desses recursos, os discursos construídos pela tevê organizam-se, também, pelo agendamento de assuntos banais, bem como por trocas afetuais, contemplação, descompromisso, articulando, com certeza, uma nova forma de *estar junto* (MAFESSOLI, 1999). Contudo, não se pode ficar desatento, porque nesse mesmo ambiente discursivo podem se constituir espaços de enunciação de veredictos sobre sujeitos, sobre o próprio campo e sobre outros campos. Nessa perspectiva, aspecto muito importante é a legitimação de valores, normas, padrões, comportamentos e ideologias operada por essa mídia.

Os reflexos da fragmentação contemporânea parecem estar espelhados na composição dos programas televisuais, sistematizados a partir de pequenas unidades de sequências (capítulos, episódios, quadros, blocos), em uma conexão sucessiva ou repetitiva²⁹. Dessa forma, não há um fluxo de sentidos, mas, sim, fluxos de sentidos, articulados sobre unidades de relatos, sem visar, necessariamente, a uma organização global de significação. Arlindo Machado (2000) define sucintamente esse traço: “chamamos de *serialidade* essa apresentação *descontínua e fragmentada* do sintagma televisual”.

A segmentação ou serialidade da programação, entretanto, acarreta outras marcas, tais como chamadas, ganchos de tensão

²⁹ Boa parte do conteúdo da internet se organiza de forma similar à da estruturação fragmentada da televisão, mas uma das diferenças é que, na internet, a publicidade é sobreposta ao conteúdo em circulação.

entre um bloco e outro, formatos estáveis e repetições de cenários. Essas particularidades permitem o ordenamento e a confirmação dos significados dos textos, trazendo segurança ao telespectador. Assim, repetem-se os tipos de personagens – geralmente divididos entre bons e maus –, o perfil de apresentadores, os estilos de cenários, os horários dos programas e assim por diante.

Por outro lado, para compensar as formas repetidas, que dão estabilidade e segurança, é preciso que a tevê opere sobre a inovação e sobre os finais em construção, uma vez que ambos oferecem a possibilidade da contínua reconfiguração (como nas telenovelas) e renovação (como em novas aberturas, novos quadros e novos cenários). Eis, portanto, a necessidade de a programação constituir-se em um discurso que leve em conta a vontade e os desejos dos telespectadores e do mercado, configurando um processo de atualização constante sem ignorar a continuidade.

No que se refere à emissão dos textos, Ellis (1982) discute o traço da transmissão única, característica própria dos canais abertos. Ao serem apresentados apenas uma vez, os programas tiram do espectador a chance de recapturar os sentidos, como pode ser feito na internet, no cinema e nos canais pagos. O traço da transmissão única, associado ao ambiente de recepção da TV e a postura dos telespectadores – pouco inclinada a concentrar plenamente a atenção –, é um indicativo forte da necessidade de formatação de textos televisivos com mensagens de fácil assimilação.

A transmissão ao vivo é citada por Ellis e, também, por Sarlo (1997), como característica televisual que se estende ao *streaming* e às *lives* da internet. A possibilidade técnica de colocar em prática tal característica, muito comum nos telejornais, articula credibilidade especial a essa mídia, sustentada também pelo poder da imagem e pelo emprego do tempo real. Compreendendo os valores do “ao vivo”

na construção de sentidos, alguns programas televisuais tendem, por vezes, a simulá-los, buscando estabelecer um contato direto com o espectador e criando a ilusão de verdade sobre “estar em presença”. Nessa linha, o imediatismo torna-se outra marca relevante, principalmente quando associado ao alcance das emissões televisivas.

No que se refere à edição, as imagens televisuais tendem, cada vez mais, para a velocidade de cortes, de trocas de ângulos, de diversidade de planos, de movimento de câmera, de narrativa – seguindo uma tendência também presente no cinema *blockbuster* e em determinados vídeos da internet. Isso determina, segundo Sarlo, uma tendência de os discursos televisivos basearem seu poder de atração no ritmo acelerado, impondo, em contrapartida, um encaideamento entre a atenção e a curta duração. Há que se considerar, entretanto, que se, por um lado, os textos acumulam, ao mesmo tempo, número de tomadas, variedade de imagens e rapidez de cortes, por outro lado, fica limitada a capacidade do telespectador para reter e assimilar tantas informações.

Sarlo aprofunda a reflexão sobre o traço da velocidade, associando-o ao efeito *zapping*, que, a princípio, influenciaria ou seria elemento inspirador do modo de construção dos discursos televisivos atuais. Ao mesmo tempo, colocaria um recurso na mão do telespectador, dando-lhe um tipo especial de liberdade através do controle remoto – muito usado para fugir das propagandas. Não se pode deixar de pensar na possibilidade de que o efeito *zapping* esteja conectado à compulsão consumista do mundo contemporâneo. Tal compulsão pode ser explicada, segundo Bauman (2001, p. 95), por “uma luta morro acima contra a incerteza aguda e enervante e contra um sentimento de insegurança incômodo e estupidificante”. O telespectador, por meio da mudança compulsiva de canais, persegue algo que não sabe bem o que é. E, nesse sentido, se a programação não

traz ao telespectador velocidade suficiente, o *zapping* se encarrega de compor um novo formato para o olhar televisivo, desta vez não mais como uma sequência decodificável, mas como uma brincadeira conjugada pela casualidade.

Além da velocidade, a televisão vale-se muito da citação, da intertextualidade e da bricolagem para compor seus discursos, recorrendo, inclusive, a textos diversos com as mais variadas procedências. Nessa transposição de sentidos de uma mensagem a outra, de um meio a outro, de um enunciatário a outro, são carregadas marcas de discursos antecedentes que se adaptam e se engendram ao domínio televisivo, de acordo com as necessidades da produção. Nessa perspectiva, um meme da internet pode transformar-se em publicidade televisual. Tais transmutações, entretanto, não se configuram necessariamente pela originalidade, mas muito mais pela capacidade de adequação e conformação ao universo televisivo, articulando-se, inclusive, aos formatos que o compõem.

Deve-se considerar, também, a capacidade da tevê de criar, para o espectador, um processo especial de interação e construção de sentidos, por meio do uso dos seus recursos expressivos. Ellis (1982) chama esse processo de “regime de olhadela”, o qual substitui o olhar fixo e atento, não exigindo concentração elevada, já que a atenção é solicitada e agarrada a cada segmento. Do espectador é exigido apenas um olhar preguiçoso sobre os textos, que lhe apontam a direção das apreensões. O interesse é recrutado pela criação de uma cumplicidade de vidência, em que o olhar da tevê sobre o mundo substitui o olhar do sujeito, que, por sua vez, delega a ela a atividade do “olhar investigador”. Assim, a televisão imputa para si o sentido de confiável, uma espécie de *scanner* do mundo, que se apresenta como variedade e diversão, mas também como informação, educação e persuasão.

Em uma via paralela, Lipovetsky fala da “consciência telespectadora” – análoga ao que ele denomina nova consciência *cool* –, alheia à concentração e investida pela fragmentação e pelo temporário. Para o autor (1989, p. 54), ela é “captada por tudo e por nada, ao mesmo tempo excitada e indiferente, sobressaltada pelas informações, consciência opcional, disseminada”. É interessante ressaltar que Lipovetsky vê esse perfil como consequência de um sujeito (pós-moderno) indiferente, neonarcisista, hedonista, permissivo e, com essas características, aberto a experimentações e, pelo menos parcialmente, imune aos discursos de mobilização de massas.

Por outro lado, quando se fala nos públicos, inclusive os da internet, está a se falar também de um consumidor que, idealmente, assume o perfil de “acumulador de sensações” que necessita de inovações constantes. Esse consumidor não se atém ao produto, pois ele o usa no momento presente e, assim que surge um novo, esquece ou ignora o anterior, afinal, a velocidade impingida ao mundo contemporâneo traz, entre seus frutos, o descarte e a desatenção. Nesse sentido, Bauman (1999, p. 90) afirma que:

A necessária redução do tempo é melhor alcançada se os consumidores não puderem prestar atenção ou concentrar o desejo por muito tempo em qualquer objeto; isso é, se forem impacientes, impetuosos, indóceis e, acima de tudo, facilmente instigáveis e também se facilmente perderem o interesse. A cultura da sociedade de consumo envolve sobretudo o esquecimento, o não aprendido.

Estética do espetáculo

Os traços apresentados – e provavelmente ainda outros – ajudam a criar uma estética própria para o domínio televisivo. Em consequência, exigem reflexão sobre as combinações e performances que se renovam constantemente na composição dos discursos, bem como sobre os códigos e as classes que os sistematizam. A isso, deve-se aliar, ainda, o entendimento do que Sarlo (1997) denomina “epistemologia da televisão”, a qual, segundo a autora, remete a características realistas e populistas, tendendo ao igualitarismo, a programas participativos e a espaços míticos que põem em contato os sujeitos entre si e com o mundo.

Já a visão de Requena (1997) configura o espaço televisivo como espetáculo, considerando também seus aspectos estéticos e históricos. Para ele, o espetáculo relaciona-se com a tevê, primeiramente, porque põe em operação os sentidos da visão e da audição, deixando de lado o tato e o olfato, devido à distância que se estabelece entre o espectador e a exibição em si. Assim, a “relação espetacular” constitui-se a partir de um corpo que se exhibe e que trabalha para colocar-se na presença do olhar do outro e, dessa forma, convoca uma relação dual – imaginária e especular. É possível compreender, então, que o espetáculo solicita, por um lado, uma atitude de exibição e, por outro, uma atitude de contemplação, de *voyeurismo*. Esse é, segundo o autor, um olhar profano.

Nessa via, o processo de conformação da programação televisiva, historicamente, passa pelo espetáculo, primeiramente como carnaval, firmando-se mais no espetáculo circense como lugar de *show*, mas, sobretudo, como lugar fechado, em que o centro se instaura no picadeiro. É lógico que, do circo à tevê, muita coisa mudou, passando, inclusive, pelo teatro, que traz uma configuração espacial

mais próxima da localização do aparelho de TV na sala de estar. As técnicas de edição, entretanto, colocam a televisão e o cinema mais além no que se refere à articulação das formas de ver: trazem ao espectador novos ângulos de visão, novas possibilidades de “olhadas” e novas ordenações espaciais e temporais. Para Requena (1995), esse é o projeto da visão absoluta que, além de instaurar um novo formato para o espetáculo, conta com a dessacralização do próprio espetáculo, uma vez que opera com transparências, facilitação e acessibilidade. Ao mesmo tempo, põe em jogo um corpo onipresente e onipotente, que se desmaterializa e se constrói como espectro e como séries numéricas no mundo digital.

É fato que esses formatos de espetáculo e de espaço público articulados pela tevê têm conseguido legitimidade, uma vez que ela se constitui ainda na mídia de maior audiência. Em 2021, as emissoras de sinal aberto com maior audiência foram, respectivamente, Rede Globo, TV Record, SBT e Band³⁰, enquanto os canais por assinatura que lideraram a audiência foram Viva e Globo News, ambas do conglomerado Globo³¹. Sodré e Paiva informam que no ano de 2000, no mundo, a média diária de horas assistidas, por telespectador, foi de 2 horas e 28 minutos. Já a Pesquisa Brasileira de Mídia³² anuncia que, em 2014, o brasileiro passou, em média 4 horas diárias em frente à tevê, mas é importante observar que tempo muito similar foi dedicado à internet. Pesquisa da Kantar Ibope Mídia³³ aponta

³⁰ Segundo pesquisa divulgada pelo site UOL.

³¹ Dados do Kantar Ibope Mídia.

³² Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/vertv/episodio/pesquisa-brasileira-de-midia-2014>. Acesso em: 05 mar. 2022.

³³ Disponível em: <https://www.kantaribopemedia.com/tempo-medio-consumido-com-tv-aumenta-entre-os-brasileiros/>. Acesso em: 05 mar. 2022.

que o tempo médio de consumo de televisão subiu, em 2019, para 6 horas e 17 minutos — um número alto em comparação com a média mundial, que foi, no mesmo ano, de 2 horas e 55 minutos.

Considerando-se o quadro de ampla audiência, os elementos da estética popular, os traços do espetáculo e a adaptação do espaço público fazem desaparecer qualquer hipótese de formato autônomo da programação televisiva. Ao mesmo tempo, estabelece-se uma duvidosa representação do cotidiano – do ‘real’ –, tendo em vista, principalmente, as constantes tensões entre as diferentes camadas e substratos sociais, em todos os campos, bem como as especificidades que permeiam o comportamento social. Por outro lado, não se pode negar que a via estética da programação televisiva tem se aproximado bastante do *kitsch* – entendido como signo sobressignificado. Isso ocorre na tentativa de criar efeitos de realidade que conectem o espectador com os referenciais do cotidiano – tanto nos programas ficcionais quanto nos informativos e jornalísticos –, trazendo representações vicárias da vida, da intimidade, das emoções e dos fatos. Esses efeitos, entretanto, devido à necessidade de traçar uma linha média entre os campos semânticos dos espectadores, parecem ativar com mais força o imaginário. A afirmação de Sodré e Paiva (2002, p. 130) sobre a tevê pode ser direcionada a todas as telas midiáticas: “a televisão, como um sistema, é uma ambiência abrangente, que implica todo um estilo de vida, a reboque do mercado e da estetização orquestrada pela tecnologia comunicacional”.

O mundo do consumo também está presente no âmbito televisivo. Bauman (2001) fala de “um supermercado de identidades”, em que se pode selecionar quem ser ou representar e por quanto tempo manter a escolha. Essa “liberdade” de consumir revela identidades fluidas, voláteis, instáveis e, portanto, próprias do mundo contemporâneo, mas, no que se refere à TV, próprias da esfera do

consumo e, também, da esfera do espetáculo. Para o autor, os meios de comunicação têm papel fundamental nesse processo, devido ao grande poder que exercem sobre o imaginário popular, coletivo e individual. “A vida desejada tende a ser a vida ‘vista na TV’. A vida na telinha diminui e tira o charme da vida vivida: é a vida vivida que parece irreal” (BAUMAN, 2001, p. 99). Sem dúvida, essa reflexão pode ser aplicada a muitos conteúdos de internet.

O estranhamento – como duplo e, dessa forma, como parte da identidade – parece ser outro ponto forte na conexão do sujeito ao espetáculo e, por consequência, à mídia televisiva. Tudo leva a crer que é importante ver-se na tela, mas, parece óbvio, também, que é relevante ver nela o estranho, o outro, o reflexo de si pelo avesso. Assim, a alteridade conquista seu espaço no espetáculo televisivo, sobretudo, pela onipotência da subjetividade. Ao mesmo tempo, ela é rejeitada e excluída, como é próprio do modo como o mundo ocidental entende o “outro”.

O processo de construção e de significação do texto televisivo pode ter, por vezes, o domínio do princípio de realidade, da razão e da lógica, atuando mais sobre a área do consciente, buscando facilitar a cognição. Seria esse o espaço da busca da informação mais “pura”, menos contaminada. Por outro lado, pode predominar, na semiose, o princípio do prazer, ativando, inclusive, porções reprimidas do inconsciente e propulsionando a identificação com o objeto de desejo. Esse seria, então, o espaço da construção dos sentidos mais instintivos, mais subjetivos, sem compromisso com regras e leis e, dessa forma, com preferência pelas impressões, sensações e emoções. Por fim, podem predominar as identificações e os valores parentais e sociais. Esse seria o espaço de conexão dos valores, das regras, das normas e dos sentidos legitimados pelo coletivo, com ênfase nas apreensões advindas dos grupos sociais e familiares. Esse

âmbito teria o papel também de censor, bloqueando a entrada dos sentidos julgados inaceitáveis, bem como das possíveis associações ligadas a eles.

Um dos principais recursos narrativos de que se vale a televisão para comunicar caminha em uma via de mão dupla: no imaginário, para atuar no real, e no real, para atuar no imaginário — tudo isso permeado pela estética. Não é novidade, afinal, que a televisão constrói o seu discurso em um processo de significação engendrado sobre o imaginário do espectador, recorrendo, portanto, à fantasia. Para isso, utiliza a subjetividade: encantamento, desejos, anseios, medos, temores, humor. A consubstanciação da subjetividade em recursos expressivos cria uma relação de contato com o telespectador, de forma tão estreita que a televisão perpassa a vida, e a vida perpassa a televisão. Uma se dissolve na outra e ambas se reconstróem.

Nesse sentido, é preciso observar que, conforme Ferrés (1998), a televisão utiliza-se preponderantemente da emoção como elemento mobilizador, fundamentando-se nos desejos, nos temores, nas ambições e nas culpas dos sujeitos. A falsa crença de que a razão é elemento articulador das relações comunicativas é justamente o que deixa a racionalidade do telespectador vulnerável, levando ao autoengano e, conseqüentemente, à sedução facilitada. Assim, a televisão transforma-se no reino da fantasia e da aparência, mas conta também com o recurso da técnica, como bem lembra Canevacci (2002, p. 114):

É justamente esse cruzamento e esse nó de tecnologias emotivas ou de emoções produzidas pela tecnologia — que continuamente se misturam, se confundem e se reproduzem — que constituem terreno dificilmente definível e “compreensível” da mídia.

A via de mão dupla – fantasia e realidade –, em que se insere a televisão, ao mesmo tempo que fala sobre a vida cotidiana, é assunto dela; determina muitos dos temas que vão ser debatidos no dia a dia; constitui-se, na maior parte das vezes, no canal que liga o espectador com aquilo que ele entende como real, tendo em vista que esse mesmo real é conhecido por intermédio dessa mídia. Nesse processo, a tendência é que haja uma aliança entre realidade e fantasia. Maffesoli (1999, p. 145) parece explicar esse ponto de fusão na reflexão sobre a ambiência:

Há momentos em que a vida social não tem mais a regularidade e a racionalidade de um programa político. Nesses momentos, o sonho e a realidade fundem-se, o fantasma torna-se uma criação do espírito coletivo e cria, por sua vez, esse espírito materializado que é um povo.

Também fazem parte dos recursos narrativos usados pelo domínio televisivo os laços emocionais, consubstanciados em identificação, libido e sugestibilidade. Ora, a identificação tem lugar importante entre os recursos do discurso televisivo, já que, através dela, é possível criar vínculos emocionais e afetivos com o telespectador. Pela identificação, a televisão modela e reflete os ideais, as esperanças e as crenças com muito mais sucesso pela aparência e pela imagem. No âmbito das subjetividades, é possível que o telespectador se deixe reger pelo princípio do prazer ao assistir televisão e organize seu processo de interpretação a partir de relações de sentido que excluam as possibilidades de demasiada tensão, já que o princípio do prazer tende a predominar e é fundamento do sujeito. Segundo Freud (2020), ao perceber uma deficiência de qualquer ordem, o mecanismo psíquico dispara uma atividade mental (ou física) que

tem por meta evitar o desprazer. O princípio do prazer se constitui, assim, em um processo que faz o seguinte percurso: percepção, excitação, tensão, diminuição da excitação, prazer, inércia. Assim, o prazer é o grau zero da tensão. Ora, esse processo pode remeter, indubitavelmente, a uma das atividades costumeiras do público televisivo (de canal aberto): buscar o grau zero de tensão, na interação — ou pseudointeração — com o meio.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília. **Televisão - entre o mercado e a academia**, organizado por Elizabeth Bastos Duarte e Maria Lília de Castro. Porto Alegre: Sulina, 2006.

DUARTE, Elizabeth Bastos. **Ajustando temporalidades, afinando conceitos, atualizando roteiros**: um estudo sobre a televisão. Porto Alegre: Sulina, 2022.

FERRÉS, Joan. **Televisão subliminar**. Porto Alegre: Artmed, 1998.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. São Paulo: Autêntica, 2020.

MACHADO, Arlindo. **Televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

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

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

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

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Muad, 2002.

ESTRATÉGIAS DE CORPOS ELETRÔNICOS PROTAGONISTAS³⁴

Este capítulo apresenta algumas particularidades observadas em corpos que circulam nas mídias eletrônicas (e, portanto, também digitais), a partir de um sobrevoo pelas telas considerando regularidades e continuidades. Interessa, aqui, o corpo eletrônico (CE) protagonista dos textos de internet, cinema ou televisão, de forma que *influencers*, *instagramers*, *youtubers*, apresentadores/as e celebridades são o foco de atenção. Parte-se do pressuposto de que, de uma forma ou de outra, esses sujeitos (humanos, avatares, tipos ou elementos) assumem o papel de quem conta a história, narra ou relata os fatos, comanda o *show*, enfim, expõe o que deve ser comunicado. Para buscar constâncias e repetições do perfil desse CE no contexto da mídia eletrônica, optou-se por, inicialmente, fazer convergir definições que podem auxiliar a entender a ideia de protagonista nas imagens. Dessa maneira, termos como narrador/a, animador/a, intérprete e apresentador/a auxiliam a configurar o/a “personagem” principal de uma narrativa imagética e/ou audiovisual, considerando diversos formatos. Por outras palavras, entende-se que aqueles que protagonizam textos midiáticos, baseiam-se nos sistemas modelizantes da mídia e é possível identificar marcas performativas recorrentes e similares. Para assumir esse perfil, é importante estar no papel de comunicador/a principal.

³⁴ Especialmente neste capítulo, uso masculino e feminino nas palavras que determinam gênero por elas se repetirem bastante. Gostaria de usar o gênero neutro em todo o livro, porém, esse é um desafio de escrita que ficará para um próximo momento.

Segundo Rabaça e Barbosa (2002, p. 34 e 46), o/a animador/a é “quem conduz e comanda o show, anuncia as atrações, mantém a continuidade, procura cativar a atenção”, definição que se aproxima muito da de apresentador/a como a “pessoa que apresenta as atrações [...] introduz os tópicos principais do conteúdo”. Já o/a narrador/a é o/a intérprete que descreve ou conta uma história, utilizando-se de recursos diversos para detalhar acontecimentos. Nesse viés, pode-se pensar que todo texto midiático contém um corpo (no modo mais amplo de concebê-lo) que assume o papel de protagonismo para contar, interpretar, informar ou narrar o conteúdo, configurando-se como elemento fundamental para o sucesso da mensagem.

Esses corpos estão investidos da autoridade de reproduzir o discurso principal em determinado conjunto de textos, seja em um canal do YouTube, em um perfil de rede social, em uma campanha publicitária, em um telejornal ou em um filme. Nessa perspectiva, eles são a encarnação (mesmo que momentânea) do viés ideológico e político que subjaz o texto comunicante. São, também, o próprio *show*, a própria exibição, os responsáveis por manter o olhar do público atento. Segundo Requena (1995), constrói-se, assim, a imagem de uma figura enunciativa que, a partir de uma neutralidade própria, oferece o acesso ao mundo. Uma neutralidade aparente, diga-se de passagem, mas com uma investitura de conhecimento, de charme, de legitimidade, de credibilidade e de autoridade, que busca, incansavelmente, a participação, a interação e a constância do espectador/a, leitor/a, seguidor/a, consumidor/a.

Esse CE atua para construir a expressão do que a mídia quer comunicar e, também, do que ele próprio quer comunicar, não apenas como um puro intérprete, mas, igualmente, como simulação e simulacro, acrescentando camadas de sentidos a si mesmo,

escondendo determinados traços, performando propriedades que não possui. Requena entende que a interpretação feita pelo/a apresentador/a suplanta a naturalidade, uma vez que em nenhum caso se espera dele/a uma interpretação eficaz e verossímil, senão o *fingimento do fingimento da surpresa*, o que significa que o artifício ganha força em seu desdobramento espetacular e especular. O êxito do/a protagonista está, portanto, em conferir a esse fingimento um estatuto de realidade e de naturalidade.

Nessa via, pode-se relembrar as colocações do autor sobre as características do corpo do espetáculo eletrônico. Segundo ele, é um corpo descorporizado, desprovido de sua concretude. Talvez, por isso, as celebridades ganhem força com a construção de imagens de corpos perfeitos, bem como de comportamentos que chamam a atenção. O protagonismo midiático busca ser tão ideal, tão exemplar e tão “impecável” que só pode existir como imagem digital, pois sua materialidade está nos algoritmos que o compõem e, por isso mesmo, ele desconhece a passagem do tempo e seus efeitos sobre o físico; em seu extremo, chega a ser imaculado e asséptico. Nessa perspectiva, é importante prestar atenção à produção empregada em *posts* de redes sociais de celebridades: equipamentos sofisticados simulando imagens caseiras; cenário criados especialmente para uma postagem; figurinos e adereços escolhidos com cuidado e, às vezes, presenteados; maquiagem HD; filtros especiais; regravação para simular naturalidade; edição de imagem e som; assessoramento constante para construção de imagem.

A consequência do investimento nesses corpos cativantes e protagonistas é, em muitos casos, ganhar dinheiro com a aparência, a performance, as habilidades comunicativas e os índices de audiência e/ou número de seguidores/as. Nas redes sociais, por exemplo, o jogador de futebol Neymar Júnior tem em torno de 170 milhões de

seguidores/as, de acordo com o Jornal Metr p les³⁵ e se especula que  , também, o influencer mais bem pago do país, chegando a cobrar R\$4 milhões por um *post* no Instagram. Nessa lista de *influencers* bem pagos/as, a segunda posi o fica com o ex-jogador de futebol Ronaldinho Gaúcho que cobraria mais de R\$1,5 milhões por *post* e, em terceiro lugar, o ator Caio Castro, cujas postagens custariam R\$ 750 mil. De acordo com o site, só no quarto lugar do ranking entra uma mulher: Camila Coelho que ganha R\$150 mil por *post*.

É fundamental adquirir uma série de conhecimentos da linguagem midiática e do funcionamento das mídias para compor esse protagonismo e receber a aten o necessária de um público considerável. Esse aprendizado pode ser conseguido de maneira formal por meio da educa o acad mica ou técnica, por meio de assessoria de imagem, mas, também, pode ser assimilado pela experiência, pelo ensaio e erro, pela observa o do funcionamento da m dia.

Recursos expressivos do corpo eletrônico protagonista

Uma das armas mais importantes desse corpo eletrônico protagonista é o olhar. Através dele, é estabelecido o suposto contato visual e sustentada a aten o daquele que v  – seja em fotografia, seja em audiovisual. O olhar é um recurso usado para tornar o discurso mais real e criar a aparência de que o/a protagonista estabelece um laço físico com o espectador. Essa conexão – principalmente

³⁵ Postagem feita em 11/03/2022. Disponível em: <https://www.metrololes.com/entretenimento/quem-sao-e-quanto-faturam-os-maiores-influencadores-do-brasil>. Acesso: jul. 2022.

se é usado o primeiro plano ou o *close* –, traz à tona a relação exibicionismo/*voyeurismo*, põe luz sobre o espelho narcísico e sobre o imaginário, é capaz de propiciar pontos de fusão entre o sujeito constituído de séries numéricas (CE) e o/a sujeito/a “de carne e osso” do outro lado da tela. Ao se voltar para a câmera, os olhos simulam notar aquele/a que está do outro lado, podendo, então, falar-lhe diretamente, interrogá-lo/a, lançar-lhe desafios e conectar-se com ele/a. A complementação do recurso do olhar, em geral, vem do verbal, buscando também estabelecer uma relação dual na fala direta com o/a espectador/a ou o/a ouvinte. Nesse aspecto, a naturalidade é simulada pelo teleprompter. Aliás, falar de si mesmo, mostrar-se nos mais diversos ângulos, exibir as potencialidades do físico, fazer poses e mostrar a intimidade são recursos expressivos da autorreferencialidade, outro artifício do protagonismo. Para melhor entender essa conexão encenada, basta observar o comportamento de apresentadores/as de telejornais e de programas de entretenimento ou de *influencers* das redes sociais.

No que se refere ao telejornalismo, os sentidos de seriedade, competência e objetividade são relevantes – indicados tanto na construção verbal da notícia, como no tom de voz, na expressão facial, na postura e no figurino. Isso tudo, sem dúvida, é reforçado pelos enquadramentos e ângulos que se articulam para formar um ponto de vista dirigido, segundo Machado (2000). Nessa via, o primeiro plano ajuda a estabelecer uma distância interpessoal mínima com o/a telespectador/a, refletindo também intimidade em diferentes graus.

Contudo, quando o mundo é o da ficção, a câmera tem que ser ignorada pelo olhar, a atuação, desta vez, torna a câmera invisível. É outro tipo de performance audiovisual, pois raramente o ator ou a atriz busca falar com o/a espectador/a encarando-o/a através

da tela, em geral, se volta para o ambiente do cenário e até para o espaço extradiagético; de modo que se deixa ser observado/a pelos olhos daquele/a que assiste, configurando uma forma de *voyerismo*. Se um olho aparece em close na ficção, é para enfatizar, por exemplo, uma lágrima.

Conforme já mencionado em capítulo anterior, a beleza e a juventude são armas poderosas do corpo eletrônico, tendo em vista, principalmente, o fato de tais características fazerem parte das propriedades sociais valorizadas contemporaneamente. Entretanto, uma dose de empatia sempre cai bem ao perfil do CE para construir vínculos com o público e mantê-lo conectado. Através dessas características, o/a protagonista se investe de autoridade e de legitimidade e não precisa se estruturar, necessariamente, sobre o conhecimento e a inteligência. Contudo, é relevante o pronunciamento telegráfico, a fotogenia, a capacidade de expressão rápida, doses de sentimentalismo e ‘presença icônica’, conforme propõe Sarlo (1997).

O caráter narcísico que perpassa o domínio midiático vai acabar repercutindo, também, nos processos de identificação, tendo como espelho luminoso a tela. Por meio de uma certa desmaterialização de si e da configuração de um corpo-signo, os “seres” midiáticos ativam o seu duplo, o ideal de ego. Esse é, sem dúvida, um caminho para o prazer: “o poder de assemelhar-se” – como observam Sodré e Paiva (2002) – buscando a imagem perfeita e reafirmando-se.

Se, por um lado, o corpo eletrônico protagonista é a configuração do padrão estético dominante, por outro, na maioria dos casos, ele não encontra qualquer equivalência nos corpos do cotidiano – ou seja, os corpos das pessoas “normais”, que trabalham, andam pelas ruas, namoram, passeiam pelos parques e que estão aquém da beleza padronizada pela mídia. Nesse caso, o CE protagonista seria a própria alteridade, mas ele é tratado como norma, como padrão – nunca

alcançado, entretanto. Esse processo acaba por regularizar as corporalidades midiáticas por repetição e continuidade, além disso, tem o poder de alimentar a identificação e a projeção, e essas se constroem muito mais por meio de modelos exacerbados do que por igualdade e semelhança.

Se o “ator social”, segundo Goffman em *A representação do eu na vida cotidiana* (2016), deve trabalhar com a credibilidade para que sua mensagem seja aceita e assimilada – por exemplo, respondendo com rapidez –, o mesmo deve valer para o corpo eletrônico. O autor diz que, por vezes, é recomendável ao sujeito tornar visível os custos invisíveis do seu trabalho e, outras vezes, deve esconder determinadas atividades da visibilidade. No domínio midiático, pode-se vislumbrar essas performances com certa facilidade. Por um lado, apresentam-se os custos invisíveis através, por exemplo, do repórter que mostra um machucado obtido às custas de ter conseguido uma imagem exclusiva. Por outro lado, esconde-se, por exemplo, o processo de maquiagem, os desentendimentos de bastidores, as depressões e infelicidades ou, ainda, a edição de erros.

Outro recurso da credibilidade do CE protagonista é a simulação da interação única, quando se tenta passar para o público a crença de estar estabelecendo com ele um relacionamento especial e construído de um modo mais ideal do que o que ocorre na realidade. A aura de mistério ajuda nesse processo e, por isso, “freqüentemente, o verdadeiro segredo por trás do mistério é que realmente não há mistério. O problema real consiste em evitar que o público também aprenda isso” (GOFFMAN, 2016, p. 69). Para complementar, é sempre bom contar com o que autor denominou “equipe de representação”, composta pelos indivíduos que cooperam nas encenações, dando-lhes mais credibilidade. Na televisão seriam os ajudantes de palco e o público dos programas de auditório, a redação que

aparece atrás dos/as apresentadores/as de telejornal e, também, a equipe de produção. Na internet seriam os assessores de comunicação, a equipe de produção, mas também os/as “amigos/as” e os/as convidados/as que, com sua atuação secundária, ajudam a dar legitimidade ao vídeo.

O que Goffman chama de “laminações” também pode complementar a construção da semiose desejada pelo CE protagonista, elas seriam sobreposições de sentidos sobre um mesmo texto, tendo a qualidade de complementar a imagem. O exemplo trazido por ele é o de uma fotografia publicitária que traz (a) um modelo, que representa (b) um profissional de medicina, mas que também é (c) um indivíduo particular, um pai e que, além disso, está registrado (d) em um retrato. Mostram-se, nesse processo, os indicadores de sentidos do físico, dos traços étnicos, estéticos, profissionais, pessoais e técnicos na composição fotográfica publicitária. Todos esses efeitos de sentidos estão sobrepostos, como que em lâminas, em um texto, para consolidar os seus conteúdos e torná-los mais reais, perfazendo a significação. Entendo essas lâminas como camadas de sentidos que vão sendo sobrepostas no texto, para gerar semioses, que, dessa forma, configuram, como explicado por Lotman (1999), a presença simultânea de vários estados, com textos dentro de textos, produzindo distintas correlações internas e diferentes graus de tradutibilidade.

Outro aspecto interessante a ser discutido tem a ver com uma reflexão inspirada em Peirce – em uma linha muito básica e sem a intenção de classificação sígnica. Pode-se dizer que o discurso do corpo eletrônico, de modo geral, organiza-se mais na primeiridade e na secundidade, no âmbito do ícone e do índice. Isso porque essas categorias reproduzem com mais abundância uma região social que, necessariamente, não precisa contar com “fatos reais”, tampouco com

representações arbitrárias – com isso, entretanto, não se está a afirmar que a mídia não recorra à terceiridade. No contexto da primeiridade e da segundidade, o corpo eletrônico constrói textos muito mais sobre a aparência pura sem a necessidade de interpretações profundas e com certa independência do objeto em si. É uma linguagem pautada na semelhança, nas possibilidades de sentidos, sem o interesse primordial de transmitir papéis simbólicos e convencionais, mas, sim, de estruturar-se sobre as possibilidades articuladas pelo imaginário. Com isso, seria possível formular a hipótese de que a proposta da linguagem midiática não é a de que os/as espectadores/as construam, necessariamente, sentidos acabados, mas de que apenas percebam, notem, observem, façam abduções. Essa forma de construção, afinal, oferece mais espaços para o imaginário do que para a argumentação em si e, dessa maneira, presta-se bem a *closes*, *zooms*, angulações, movimentos de câmara. Quer-se realçar, com isso, uma forma de comunicação que estimula a perceber de maneira diferente, que estimula a perceber detalhes ao invés da profundidade.

Ao considerar, entretanto, especificamente os corpos eletrônicos protagonistas como personagens já constituídos e reconhecidos na mídia, não se pode deixar de entendê-los como consubstanciados em símbolos, ou seja, suas corporalidades estão muito mais cimentadas no âmbito da terceiridade peirceana. Eles parecem utilizar-se de signos amplamente aceitos e normatizados para constituir-se como textos, independentemente do formato audiovisual que estejam a conduzir. A função que lhes cabe a eles parece ser a de reunir os ícones e índices apropriados e organizá-los na representação de símbolos aceitos: de estética, de inteligência, de asseio, de alegria, entre outros. Aos textos midiáticos cabe a função de mostrar a réplica dessa consubstanciação, fazendo com que os símbolos representados se convertam em hábito pelo uso de recursos já consagrados e

pela repetição. Contudo, apesar de todos os esforços de unificação de sentidos – sobretudo nas mídias de grande circulação –, não é possível garantir uma interpretação única, pois os signos se abrem à semiose ilimitada. Por outras palavras, segundo Requena (1995), deve-se deduzir que há um caráter polifônico da enunciação nos discursos midiáticos, do qual não se pode escapar.

Tendo em vista a carga de sentidos e de conteúdos engendrada, é importante lembrar que, a partir desse corpo protagonista, multiplicam-se as vozes e as expressões enunciativas, configuráveis, também, em outros corpos, os/as coadjuvantes, sejam ajudantes de palco, plateia, seguidores/as, fãs ou espectadores/as. Os/as protagonistas buscam sem dúvida a comunicação, mas para que ela atinja grande número de pessoas, tais corpos agem com base nos fundamentos do comportamento regularizado pela mídia e, por necessidade, desejo ou intuição, repetem aquilo que tem potencialidade de ampliar seu público. Se, na tevê ou no cinema, o sucesso é medido pelo número de espectadores/as, na internet, é pelo número de seguidores/as. Nessa perspectiva, vale a pena perguntar até que ponto esse público consumidor exerce seu verdadeiro direito de escolha, ou, por outro lado, em que medida reflete sobre o que consome.

Portanto, levando em conta essas ferramentas (olhar, juventude, beleza, performance, credibilidade, laminações, simbolização) e ainda outras, vão se construindo as regularidades, as continuidades e as previsibilidades dos corpos eletrônicos protagonistas.

É sempre show

Os corpos do “lado de cá da tela”, que devoram e são devorados pelas imagens (BAITELLO JÚNIOR, 2005), costumeiramente

tendem a ser encantados pelo empolgante mundo da magnitude midiática, no qual reina o espetáculo e o *show* – mesmo em pequenos vídeos ou fotografias espalhadas pela internet e mesmo em textos informativos. Através do espetáculo proporcionado pelo CE e pela brecha do espelho narcísico, instala-se, na vida “real”, a busca pelo corpo perfeito, etéreo, jovem, sem peso, sem odores, sem rugas. Essas características podem consubstanciar-se no que Requena denomina de “cultura do corpo *lighth*”, que tem seu referencial no fantasma eletrônico, adquire sentido no *parecer* e não no *ser*, tem valor simbólico e, portanto, valor de troca. Se acrescentarmos características como agilidade verbal, fotogenia e simpatia, configura-se o corpo eletrônico protagonista. No que diz respeito ao processo comunicativo, este remete, também, a Maffesoli (1999) e ao que ele entende como lógica da identificação – em lugar da lógica da identidade.

Nessa via, os corpos protagonistas não podem escolher uma lógica simples de comunicar, porque esta precisa ser elaborada e, em geral, conta com a encenação, a exibição, a montagem, o brilho etc. Assim, os discursos oferecidos trazem traços importantes do *show* – desde o *freak show*, o *show* informativo, até o espetáculo de gala. São gestos, posturas, uso do espaço, figurino, expressões faciais, maquiagem e outros recursos expressivos que exacerbam a visão, alimentam o imaginário e permitem uma devoração virtual.

Ainda que se encontre uma variedade de formas estéticas e de aparências dos corpos protagonistas na internet, no cinema e, até mesmo, na televisão, na maioria, eles têm a tendência a seguir um padrão de físico e de comportamento bastante regularizado para garantir o seu sucesso. Pode-se afirmar, portanto, que há uma padronização corporal para o sucesso, sobretudo em mídias de grande circulação e para *influencers* com grande número de seguidores.

Corpos eletrônicos protagonistas são, portanto, predominantemente esbeltos, altos, com pele clara, traços finos, formas longilíneas, enfim, são o mais próximo que se pode chegar das “estrelas” e das *top models*. Elas, afinal, como diz Lipovetsky (1999, p. 168), têm em comum um extraordinário trabalho de metamorfose e, assim, não se compõem nem como irreais, nem como fictícias, mas, sim, como “recompostas” e surreais. Elas são, também, a elaboração de uma beleza cuja a função é promover marcas, legitimar padrões e dar volume aos negócios da indústria.

É possível constatar, entretanto, que as exigências sobre a aparência física recaem mais sobre as mulheres. Segundo o site *tecmundo*³⁶, no final de 2021, entre os 11 *influencers* com mais seguidores no Brasil seis eram mulheres³⁷, todas brancas e com visual caucasiano. Entre os homens o perfil muda, dos cinco³⁸ citados pelo site, dois são brancos e três são negros. Considerando-se que os corpos negros aparecem minoritariamente nas mídias, esse número subverte os padrões, todavia é preciso considerar que os três homens negros são jogadores de futebol e, portanto, celebridades no mundo esportivo; ainda que sofram injúrias racistas, têm muitos fãs. Os homens negros estão assim posicionados no *ranking* apresentado: em primeiro lugar está Neymar Júnior, em segundo, Ronaldinho Gaúcho e, em quinto, Marcelo Vieira Júnior, todos negros, esbeltos, físico de atleta, ricos e jogadores de futebol.

³⁶ Disponível em <https://www.tecmundo.com.br/redes-sociais/229102-11-pessoas-seguidores-brasil-2021.htm>. Acessado em 02/06/2022.

³⁷ Anitta, Tatá Werneck, Larissa Manoela, Marília Mendonça, Bruna Marquezine, Maisa

³⁸ Neymar, Ronaldinho Gaúcho, Whindersson Nunes, Marcelo Vieira Jr., Gustavo Lima. e

Em sua dissertação, Mariana Argoud Dias (2022) trouxe dados importantes para serem refletidos a respeito do corpo protagonista, ela estudou as apresentadoras e as repórteres do telejornalismo das quatro principais emissoras de canal aberto do Brasil. No que diz respeito a um comparativo com outras pesquisas quantitativas sobre o formato dos corpos na televisão, ela comprova que os corpos protagonistas pouco mudaram nos últimos 20 anos. Em seu estudo específico, Dias considerou formas físicas de 64 mulheres e destas, em relação à raça, 59 eram brancas, três negras e duas amarelas; apenas três delas eram gordas; a maioria tinha cabelos lisos; as rugas apareceram em 23 das 64 mulheres, porém, eram leves. Essas informações já dão elementos para traçar o perfil de um corpo protagonista. O cruzamento desse estudo com outras observações atentas permitiu à autora considerar que os corpos das apresentadoras e repórteres mulheres de telejornal são, em linhas gerais, predominantemente esbeltos, com pele clara, formas do rosto finas, pele lisa, cabelos castanhos com textura lisa, olhos escuros. Nesse formato, os corpos protagonistas têm em comum um trabalho de composição de personagem que se articula através dos discursos que produzem sobre si mesmos e que se configuram pelas imposições de sentidos articuladas pelas mídias: aparência saudável, fotogenia, credibilidade, legitimidade e boa aparência.

Nesse sobrevoos pelas telas é possível encontrar muitos corpos estereotipados, nem todos protagonistas, mas todos atravessados pela via do espetáculo midiático. Os/as protagonistas sabem posicionar-se para um bom enquadramento, um bom ângulo, conseguem performar para as telas e, em certa medida, encantar o público. Entre os corpos que atuam nas telas, mas nem sempre são protagonistas, estão os descritos a seguir, os quais foram considerados como uma

leitura possível, sem a intenção, entretanto, de apresentar uma tipologia, nem esgotar os perfis.

O *corpo da força* reúne aqueles/as que, de uma forma ou de outra, performam diretamente a aplicação da força física e cujos uniformes ou figurinos específicos reforçam esses sentidos. Sejam os/as militares, por exemplo, em grupos, ou desfilando em grandes pelotões, com exibição de armamentos; ou os/as policiais federais brasileiros/as, com seus coletes pretos e identificados com o logo da PF – por vezes eles usam máscaras ninja – fazendo apreensões; ou os soldados do tráfico (geralmente exibidos em favelas), com camisetas enroladas na cabeça e armas em punho; ou os/as lutadores/as de box, de MMA, os/as atletas esportivos etc. Esses corpos são enquadrados quase sempre em planos abertos e se apresentam, na maioria das vezes, em atividade, pois, por essa via, podem mostrar do que seu corpo é capaz.

O *corpo da morte* constitui-se na ausência de um corpo físico e na presença, em seu lugar, de cruzes e túmulos (no caso de enterros), de escombros e entulhos (no caso de morte por desabamentos), de automóveis amassados e retorcidos (no caso de acidentes de trânsito), sacos pretos lacrados (no caso da Covid-19). É sempre o corpo que não se vê, mas que se apresenta em forma de signo de pertinência.

O *corpo oculto* pode ser encontrado em, por exemplo, reportagens-denúncia que, muitas vezes, trabalham com a não visibilidade ou a visibilidade parcial do corpo nas matérias que buscam depoimentos e declarações sem mostrar a fonte. Em geral, tal corpo é retratado em plano médio, frequentemente posicionado de costas para a câmera, ou refletido pelas sombras, pela falta de iluminação ou pelo excesso dela, ou, ainda, pela desfocagem. Até a voz do depoente pode sofrer alterações eletrônicas na busca de segurança. É o corpo do assustado, do perseguido, do oprimido e, ao mesmo

tempo, do “delator”. Todavia, esse corpo pode aparecer, também, fora de foco quando o uso de imagem não foi autorizado.

Em outra dimensão está *o corpo do/a político/a* que busca, prioritariamente, a visibilidade e é majoritariamente masculino. Seu figurino é quase um uniforme porque é usuário contumaz de terno e gravata – dando preferência ao *blaser* escuro e à camisa clara –, habituado à barba bem-feita, ao cabelo bem penteado e com bom corte, posiciona-se com o peito para frente e os ombros para trás. Seu cenário principal são os prédios dos Poderes Legislativo, Executivo e Judiciário em instância federal, estadual e municipal. Está sempre rodeado de microfones e a imagem que o retrata está, habitualmente, em primeiro plano, de modo que capta os *flash* de outras câmeras que buscam o mesmo registro. Quanto maior o número de pessoas a sua volta, maior sua popularidade.

O corpo avatar é visto, usualmente, nos jogos *on line*, nos quais os jogadores são representados por bonecos que podem ter as mais diversas formas e complexidades variadas. Esse cibercorpo é o canal por meio do qual os *gamers* ou outros usuários de internet se fazem presentes no mundo digital simulando a si mesmos. Em duas ou três dimensões, eles não precisam valer-se de apenas uma representação, podem multiplicar-se nas versões que desejarem, de acordo com as opções oferecidas pelo mundo virtual. Os avatares são, também, bastante usados em aplicativos para gerar figurinhas usadas no WhatsApp, por exemplo.

As colocações até aqui desenvolvidas levam a crer que o corpo eletrônico protagonista, em uma dimensão diacrônica, mostra poucas alterações estéticas e seguem os formatos físicos e comportamentais valorizados pela cultura. Todavia, certamente há linhas de fuga em relação a essa padronização, mas, infelizmente, são minoritárias e, de um ponto de vista comunicacional e social,

a diversidade de corpos deveria ser mais efetiva. Pode-se observar que o cinema brasileiro, entre as demais mídias, abre-se mais para corpos não padronizados, como ocorre no filme *Bacurau* (2019)³⁹. Em alguns canais de televisão pagos, essa despadronização também começa a acontecer, como, por exemplo, na Globo News, emissora que exibe com mais frequência corpos protagonistas negros, gordos, gays, com figurinos menos elaborados. Na internet, com a possibilidade de produção individual de conteúdo, a diversidade é ainda maior e se pode ver múltiplos perfis no Instagram, como por exemplo: Ellen Valias (@atleta_de_peso), Alice Pataxó (@alice_pataxó), Prof^a. Luná Maldita (@umabixatransformista), Luísa Gasagranda (@casagranda_luisa). O número de seguidores, contudo, não se aproxima das celebridades já citadas. Enfim, são corpos sem uma correspondência total ao idealizado no mundo midiático e que, em diferentes níveis de intensidade, vão de afastando do centro da semiosfera da mídia no que diz respeito ao modo como se representam. De início, o mais importante nesse processo não parece ser criar um significado, mas transitar entre os conteúdos possíveis para inovar, transmutar, ser capaz de ambiguidades. No processo de inventividade desses corpos, os vazios de sentido, no entanto, são logo preenchidos e esses textos podem ser reapropriados de tal forma que contribuem para a criação de padrões e, portanto, de modelos.

³⁹ Dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, vencedor do Prêmio do Júri no Festival de Cannes, além de outros prêmios.

Fator compensatório

Nesse processo de semiose que busca adequar-se ao modelo midiático predominante, bem como alcançar os signos da “perfeição” física, encerra-se este capítulo com a abordagem do que denominamos *fator compensatório* (ROSÁRIO; AGUIAR, 2015). Se as qualidades da aparência esperada desses corpos eletrônicos protagonistas não se destacam, ou suas habilidades midiáticas não se evidenciam, é fundamental que outros signos sejam acionados de forma bem perceptível, compensando aqueles signos que estão desalinhados em relação às padronizações. A análise de corpos eletrônicos protagonistas permite constatar que, apesar dos esforços empregados nos processos de significação para adequar-se aos modelos de aparência, beleza, inteligência, credibilidade, os textos corporais midiáticos nem sempre conseguem alcançar as semioses que gostariam. Por outras palavras, muitas vezes, restam traços distintivos que não estão em sintonia com as regularidades, a continuidade e as previsibilidades do centro da semiosfera midiática.

Nesse cenário, pode se configurar uma estratégia em especial: o *fator compensatório*, que é responsável por equilibrar aspectos diferenciais e descompensados na construção de sentidos já padronizados. Se o CE não é exatamente o modelo de aparência e performance desejável, pode balancear essa privação valendo-se de outros recursos que compõem, por exemplo, o humor, a simpatia, a inteligência, e consegue esse efeito através da simulação criada pelo fascínio midiático. É possível afirmar que, em maior ou menor escala, os corpos eletrônicos protagonistas tendem se valer do fator compensatório em busca do sucesso. Essa estratégia, contudo, não funciona da mesma forma para todos os sujeitos televisivos. É diretamente dependente da articulação dos recursos expressivos

que o texto corporal é capaz de organizar para construir sentidos que se evidenciem a ponto de compensar aqueles que não estão em harmonia com o hegemônico. Esse processo e seu sucesso estão em correlação com o gênero e o formato dos textos midiáticos e, igualmente, com os recursos técnicos que se tem a disposição.

Já foi observado que, dentro dos padrões hegemônicos da mídia para os corpos protagonistas, a beleza e a juventude são marcas importantes, as quais são destacadas sempre que possível. Se, todavia, esses sujeitos não atendem ao padrão, esses atributos são construídos em signos como fator compensatório, seja pela maquiagem, pelo ângulo escolhido, pelo tipo de figurino ou, mesmo, por tratamentos estéticos, cirurgias plásticas, entre outros. De modo geral, esses traços são exigidos com mais potência para as mulheres, basta observar, comparativamente, apresentadores/as televisuais, *youtubers* e *instagramers* de sucesso. Por exemplo, ainda que a cantora Anitta tenha habilidades musicais reconhecidas, um comparativo de sua aparência no início da carreira com a sua figura atual, mostra as cirurgias plásticas que foram enquadrando seu rosto ao padrão estético dominante.

Nas mulheres midiáticas, os sentidos da juventude se evidenciam pela pele do rosto lisa, sem evidência de rugas, sem traços de cabelos brancos ou grisalhos. As mulheres, em geral, optam por tingir as madeixas, enquanto os homens grisalhos são classificados como charmosos. Nessa via, a “vida útil” dos homens midiáticos é maior do que a das mulheres, (não só, mas também) pelo fato de que, numa sociedade patriarcal, eles podem ter rugas, falta de cabelo, cabelo branco, entre outras características.

A beleza, por sua vez, está relacionada aos parâmetros da estética física construída culturalmente e sobrepujada pelas mídias, configurando-se, predominantemente, pela pele branca, pelos traços

harmoniosos do rosto, por dentes brancos e alinhados, pele lisa, forma física magra, boa altura. Nesse quesito, também são as mulheres as que mais se submetem a transformar sua aparência corporal buscando a magreza, a pele lisa e sem manchas, figurino adequado etc. O fator compensatório pode ser exemplificado também pelo corpo gordo – que não está dentro do padrão esperado e, portanto, não tem muito espaço midiático. Assim, ele se disfarça sob um figurino que diminui suas formas físicas, com cores escuras, usa saltos altos para ampliar verticalmente sua figura, é enquadrado em planos que não permitam visibilizar o corpo todo ou esconde-se atrás de uma mesa ou bancada do cenário. A pouca abertura para corpos gordos⁴⁰, assim como para corpos que não sejam brancos (negros, indígenas, orientais), é evidente em qualquer das mídias. No que se refere à obesidade, o número de homens acima do peso que protagonizam textos midiáticos é claramente superior ao de mulheres, sendo eles minoria em relação aos demais sujeitos do mesmo sexo, mas as gordas são mais escassas. Para os homens, doses de inteligência e de empatia são valorosas e, ao que parece, mais facilmente incluídas em seu perfil. Para as mulheres, a simulação da inteligência ou sua visibilização tem mais a função de compensar um corpo muito bonito – remetendo à máxima preconceituosa de que mulher bonita não pode ser inteligente. Enfim, por meio da construção e/ ou afirmação de sentidos compensatórios, os corpos protagonistas podem se investir de autoridade, de legitimidade e de credibilidade.

⁴⁰ Com certeza, na internet se pode encontrar grande número de corpos fora do padrão estético, mas é preciso considerar que eles são minoritários em quantidade e em número de seguidores. Sobre corpos gordos na mídia ver a tese de doutorado de Caroline Roveda Pilger: “As gordas saem do armário... e entram no closet: interseccionalidade, lugar de fala e empoderamento na configuração das mulheres gordas pela revista Donna”.

Outras muitas despadronizações são trabalhadas pela estratégia do fator compensatório, a qual, se bem utilizada, pode mudar o *status* dos corpos eletrônicos. São trabalhados desde ajustes de pequenas irregularidades até a recriação total da personalidade e da performance do sujeito. Por isso, tantas pessoas buscam assessoria de imagem, a qual pode oferecer a alteração de detalhes da cor do figurino de um/a *influencer*, usando uma paleta de cores, até a criação de cenários falsos que simulam que o/a *instagramer* está em um país no qual nunca pisou.

Esse cunho espetacular e polifônico do domínio midiático, obviamente, perpassa também o domínio do corpo por meio das formas físicas, dos adereços, da maquiagem, da expressão facial, entre outros. Tudo isso, para articular com mais propriedade o caráter narcísico do discurso que vai se construindo e acaba repercutindo nos processos de padronização dos sentidos. A tela se constitui em um espelho luminoso através do qual se consubstancia a desmaterialização dos corpos e a configuração de textos corporais que ativam o seu duplo, o ideal de ego. Cria-se, assim, facilmente, um personagem que usa do fator compensatório sempre que necessário para simular a perfeição.

Nesse percurso de construção do corpo eletrônico protagonista, é fácil perceber que o texto corporal das mulheres está sujeito a um léxico mais austero, se inserindo em uma gramática mais arbitrária. A construção dos sentidos das formas físicas femininas parecem estar mais sujeitas ao fator compensatório, justamente porque há um enclausuramento gramatical para o feminino. Outros aspectos do fator compensatório ainda poderiam ser discutidos, como as questões de gênero em sua multiplicidade LGBTQIPA+, as questões de etnia, o que se entende como reconhecimento profissional. O assunto, portanto, não se esgota por aqui.

Referências

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

DIAS, Mariana Argoud. **Corpos televisuais: percepções e exigências sobre a aparência das telejornalistas brasileiras**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2022.

GOFFMAN, Ervin. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2016.

MACHADO, Arlindo. **Televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

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

RABAÇA, C.A; BARBOSA, G.G. **Dicionário de Comunicação**. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

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

ROSÁRIO, Nísia Martins do; AGUIAR, Lisiane Machado . Fator compensatório: artifício, simulação e normalização na construção do apresentador televisivo. In: NAKAGAWA, Regiane; SILVA, Alexandre Rocha da. (Org.). **Semiótica da Comunicação II**. 1ed.São Paulo: Intercom, 2015, v. , p. 130-149.

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

SODRÉ, Muniz & PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Muad, 2002.

8 CORPOS ELETRÔNICOS E PROCEDIMENTOS DE PODER⁴¹

Este capítulo articula, com base no pensamento de Foucault, duas temáticas principais: o corpo e a mídia. Esta é compreendida aqui como um dispositivo conduzido segundo a dimensão do poder. Já o corpo, por meio de linhas de força midiáticas, passa por um *procedimento de prescrição*, sendo controlado por diferentes estratégias discursivas. Discute-se, portanto, estratégias de poder às quais os corpos eletrônicos podem ser submetidos: a *interdição*, relacionada aos modos de inclusão e exclusão aplicados; a *autoria*, forma de legitimação da imagem pessoal por meio do trabalho; a *repetição*, que forma hábitos em relação ao corpo através da reiteração e da memorização; e a *trans-aparência*, um poder panóptico utilizado no desvelamento da intimidade⁴².

O uso do termo “prescrição” abrange aqui apenas o campo das ordens formais, dos conceitos estereotipados e estigmatizados, das lógicas explícitas que se ligam ao estabelecimento de ditames,

⁴¹ Este capítulo é um versão ampliada e atualizada de parte de minha tese de doutorado: ROSÁRIO, Nísia Martins do. **Nos discursos do corpo televisivo: jogo, sedução e prescrição**. 2003. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2003. E também do artigo: ROSÁRIO, Nísia Martins do; DAMASCENO, A. F. . **A prescrição do corpo televisivo: interdição, autoria, repetição, trans-aparência**. Revista Comunicação Midiática (Online), v. 9, p. 78-91, 2014.

⁴² As duas primeiras estratégias – interdição e autoria – são inspiradas nos procedimentos de poder do discurso apresentados por Foucault na obra *A ordem do discurso*.

preceitos, limites, marcas, categorizações e regulamentos⁴³. É através desse percurso e sobre esse cenário que vão ser produzidos e assentados os sentidos do corpo eletrônico articulado por estratégias de poder. No que se refere ao corpo, é indispensável reconhecer que ele é representado pelo lúdico, pelo prazer, pelo encantamento, mas também está investido de fluxos de produção que incidem em sistemas de classificação e de estereotipização, determinados a partir de traços específicos, como peso, altura, postura, gestual, expressões faciais, entre outros. Em outras palavras, o corpo pode ser tanto um instrumento de poder, como um súdito deste. É importante observar, ainda, que a sociedade ocidental tem construído os sentidos de seus corpos sobre os conceitos que a regem: produção, economia, mercado, consumo, desejo, fantasia. Por isso, institui um corpo prescrito.

Em uma investigação de âmbito discursivo, reconhece-se o corpo eletrônico como dispositivo, segundo o pensamento foucaultiano (1993), entendendo-o como uma máquina de enunciação e visibilidade conduzida por elementos heterogêneos: “discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas [...] o dito e o não dito” (FOUCAULT, 1993, p. 244). Na interpretação de Gilles Deleuze (1996), Foucault pensa esses elementos dispostos como um conjunto multilinear que abrange três instâncias: os Saberes, que podem ser iluminados; o Poder, “linhas de força” que conduzem à iluminação dos saberes e orientam, assim, a formação dos discursos; e a Subjetividade, caminho de fuga do poder, em que visibilidade e enunciação tomam

⁴³ Estão fora do campo de sentidos as noções de: sem efeito por ter decorrido o prazo legal, extinção de direito ou obrigação, bem como cair em desuso. Mesmo que sejam usados para definir prescrição, esses termos não são considerados.

uma orientação diferente dos discursos dominantes. A prescrição como procedimento discursivo é, portanto, operada por linhas de força, vinculando-se às estratégias de poder.

Villaça e Góes (1998, p. 46) observam que “o poder não tem mais a função de reprimir, o que o tornaria frágil. Se ele é forte é porque produz efeitos positivos no nível do desejo e no nível do saber, produzindo subjetividades”. Essa afirmação coloca em conexão as três instâncias observadas por Deleuze em Foucault, e, assim, é possível afirmar que a prescrição pode se valer do saber e da subjetividade para aplicar suas estratégias.

Nesse padrão, a prescrição ganha quando o corpo segue performances predefinidas, e não quando as cria. Se a prescrição é dominante, os indivíduos fazem quase tudo para manter seu corpo dentro dos modelos estabelecidos. Abre-se espaço, então, para uma indústria do corpo: a matéria física precisa entrar em uma linha de produção que inclui ginástica, regimes alimentares, tratamentos estéticos, tratamentos de saúde, consumo da moda e de bens. As indústrias da beleza, da saúde e do *status* têm no corpo seu maior consumidor. Estão à espera de homens e de mulheres: academias, estéticas, salões de beleza, *spas*, clínicas médicas, hospitais, estilistas, costureiros, boutiques, entre outros. Mais interessante, ainda, é o fato de que, nesse contexto, o corpo está, também, a serviço da produção que o domina, utilizando-se da ilusão de fazê-lo belo, saudável e forte.

Decorre daí a importância de cartografar as linhas de força que a mídia –dispositivo que possui evidente intercessão com a vida social – utiliza em relação ao controle do corpo, um movimento que permite compreender a configuração do poder e identificar linhas de fuga. Nos próximos tópicos, são discutidas quatro diferentes estratégias discursivas, que se conectam ao procedimento de prescrição: a interdição/inclusão, a autoria, a repetição e a trans-aparência.

Interdição / inclusão

A primeira estratégia de prescrição do corpo vincula-se à reflexão de Foucault (1996) sobre os princípios do discurso, que têm por objetivo dominar os seus poderes, um desses princípios é o da *interdição*. Nessa via, pode-se vislumbrar as ações discursivas, que, através do interdito, visam ou à inclusão ou à exclusão, ou ambas ao mesmo tempo, cuja meta é o controle sobre os destinos dos sujeitos do discurso, bem como o do próprio discurso.

A interdição pode ser aplicada ao que não se deve manifestar, sendo que suas “proibições” estão implícitas nas normas, regras e condutas impostas pela mídia. Nessa via, a rejeição se manifesta no corpo eletrônico de forma evidente ou sutil, por meio da segregação daqueles que não correspondem aos padrões estéticos, intelectuais, raciais, de gênero, de classe social, entre outros. Essa estratégia se legitima em diversos ambientes midiáticos, tornando as irregularidades, descontinuidades e imprevisibilidades critérios de exclusão ou, no mínimo, parâmetro para o ofuscamento e o apagamento dos corpos despadronizados. Por esse caminho – o qual envolve escolhas por parte de quem trabalha nos meios ou produz conteúdos para eles –, vão se formando as linhas de poder que configuram os corpos que não podem ou não devem ocupar espaços nas mídias. Assim, os discursos dos meios vão reforçando determinadas normalizações e evitando que o público se “confunda” nos processos de tradução e, conseqüentemente, se adapte e aceite outros corpos.

A estratégia de exclusão pode ser percebida, inclusive, quando o corpo costumeiramente segregado está presente nos textos. Basta dar uma olhada em audiovisuais de humor, que, mesmo buscando o divertimento, reforçam sentidos modelizados pelo preconceito. Na memória da audiência, ainda deve permanecer o personagem de Chico

Anísio, o *Nazareno*⁴⁴, que não permitia a manifestação verbal e física da esposa considerada horrenda, pronunciando um sonoro: “Calada!”. Enquanto isso, permitia qualquer tipo de pronunciamento das mulheres dotadas de excelente forma física. Eis, aqui, não só a exclusão e a submissão da mulher considerada feia, mas, também, o poder masculino de operar essa exclusão – e, de forma mais sutil, mostra o poder feminino de usar a beleza física a seu favor. Em audiovisuais de humor mais atuais, encontra-se, também, o riso com a mesma temática: por exemplo, no vídeo “Mulheres”⁴⁵, da produtora Porta dos Fundos, que satiriza o comportamento feminino. Entretanto, com certeza, essas prescrições não acontecem apenas em textos midiáticos de humor, mas em quase todas as produções, tendo em vista o apego a modelos tão rígidos que definem o que é aceitável para os corpos nesse ambiente.

Do outro lado da exclusão está a inclusão, e, assim, o enquadramento segundo preceitos, regras, categorias e estéticas midiáticas permite inserir o corpo no processo de construção discursiva e, conseqüentemente, creditar-lhe, além da produtividade, visibilidade, representatividade, legitimidade e capital simbólico (BOURDIEU, 2012). Recursos, esses, essenciais para permanecer no processo. A inclusão, em geral, opera sobre o implícito, o pressuposto, o dado como certo e, dessa forma, visibiliza na telinha corpos produzidos na padronização, como se fizessem parte da realidade cotidiana. Por vezes, na busca pela legitimação, a inclusão se vale de doses de imposição e de repetição: os mesmos atores famosos estrelam determinados gêneros

⁴⁴ Trechos desse quadro televisivo estão disponíveis na internet ou na Globoplay. Por exemplo em: <https://www.youtube.com/watch?v=0nQM4zH-Zfwg>. Acesso em: 18 jul. 2022.

⁴⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WBh57pNIdY8> . Acesso em: 23 mar. 2022.

cinematográficos ou telenovelas; os mesmos jogadores de futebol são fonte de reportagens esportivas; os mesmos *influencers* são chamados para outros meios como foco de notícias, fofocas, entrevistas.

A inclusão pode servir também como aparente forma de democratização. Para isso, certos momentos do fluxo midiático são destinados a participantes transitórios, como forma de inserção de indivíduos “comuns” nesse espaço, conferindo-lhes autoridade de expressão sobre diversas temáticas, porém, pouca força de reivindicação e de alcance. Ao mesmo tempo, servem como um vislumbre dos “15 minutos de fama” tão buscados pelos sujeitos contemporâneos. Bom exemplo disso é a abertura da internet para qualquer indivíduo produzir e postar seu conteúdo, o que aparenta igualdade de condições, mas, nessa perspectiva, ignora-se a força dos algoritmos para produzir bolhas, os *bots*⁴⁶ de fraude de cliques, a compra de ferramentas para turbinar e ranquear os *sites*, entre outros fatores.

Não se pode esquecer que a inclusão, de uma forma ou de outra, produz exclusão, já que determina quem vai ser visibilizado, quem vai receber destaque, ser foco de atenção e ter a imagem reforçada. E a exclusão midiática é fortalecida pela existência de modelos bastante rígidos de corpos que podem ser incluídos, conforme se viu no capítulo sobre corpos eletrônicos protagonistas. Ainda que os textos midiáticos estejam se abrindo, cada vez mais, para as diversidades de gênero, de forma física, de classe social, percebe-se que esse movimento é bem lento: em um país de maioria negra, os corpos eletrônicos protagonistas da raça negra são minoria. Transsexuais, igualmente, não têm espaço em posições que não representem sua

⁴⁶ A expressão “abreviatura de robôs” designa os programas que executam tarefas pré-definidas, automatizadas e repetitivas, sendo costumeiramente usados para produzir falsas curtidas e comentários nas redes sociais.

identidade de gênero, ou seja, não se tem notícia de apresentadores de telejornais e estrelas de ficção transsexuais. As redes sociais e o YouTube, por outro lado, têm notabilizado ativistas gordas/os, LGBTQIAP+, feministas, indígenas, antirracistas, ambientalistas, entre outros, que conquistam espaço e reconhecimento a passos largos, como, por exemplo: Festival Mix Brasil (@festivalmixbrasil); Kaê Guajajara (@kaeguajajara); Nathaly Dias, do canal Blogueira Baixa Renda (@blogueiradebaixarenda); Instituto Mídia Étnica (@midiaetnica); Piratas de gênero (@piratasdegenero); Alexandra Gurgel, do @alexandrismos; Debora Baldin (@baldin.debora).

Alguns textos midiáticos simulam a inclusão da diversidade de corpos, introduzindo determinados traços de irregularidade e de descontinuidade e criando, dessa maneira, sentidos de abertura para as multiplicidades e para o que não se adapta ao hegemônico. É assim que cresce o número de peças publicitárias, vídeos e programas televisuais que trazem corpos negros, indígenas, gordos, LGBTQIAP+, idosos, com deficiência, pobres e doentes. No entanto, todas essas marcas não são apresentadas ao mesmo tempo, porque configurariam uma ruptura considerável com os padrões, de tal modo que potencializaria o tensionamento sobre a aceitabilidade do público.

O Big Brother Brasil, por exemplo, abre espaço para negros, LGBTQIAP+ e, eventualmente, gordos, entretanto, o predomínio é de jovens, brancos, heteros, magros e com físico malhado. Assim, tem-se a predominância, nesse programa, das formas longilíneas, ausência de rugas, traços do rosto harmoniosos, cabelos bem tratados e com bom corte, musculatura firme e abdômen sarado. A publicidade também tem se esforçado para produzir textos que simulam a diversidade corporal. Alguns anúncios de produtos de beleza, por exemplo, apresentam mulheres com variadas formas físicas; campanhas de Dia dos Namorados trazem casais que não

correspondem ao cisheteronormativo; a divulgação de uma lanchonete de *fast food* trouxe um não vidente. Resta saber como os critérios de inclusão e de exclusão vão funcionar a longo prazo na publicidade e na mídia como um todo, uma vez que a inserção de corpos costumeiramente segregados não é feita de modo aleatório, mas a partir de um tensionamento social consistente.

Se é justamente o fato de o corpo ser controlado (por vezes interditado) que estimula o interesse por ele, a publicidade – e não só ela – parece saber aproveitar esse fenômeno. Os anúncios começam a explorar temáticas relacionadas a um *controle-estimulação* (FOUCAULT, 1993) através da inclusão daquilo que deveria ser excluído – por prescrições estéticas, éticas, morais, religiosas, institucionais, aliadas ou não à censura. Por outras palavras, o poder da publicidade também se constitui em possibilidade de romper com princípios de outros campos de *controle-repressão* (FOUCAULT, 1993), ou seja, na possibilidade de romper com certos ditames da prescrição – para legitimar e formar consensos sobre novos preceitos. Assim, os textos do corpo podem estimular, ao mesmo tempo que controlam, impondo determinados quesitos para essa liberação.

Autoria / reconhecimento

A denominação dessa estratégia se inspira no que Foucault (1996) chama de procedimento do *autor*, o qual está relacionado à literatura, à filosofia e à ciência. Guardando as devidas proporções, acredita-se que seja possível investir alguns corpos eletrônicos desse papel, tendo em vista que as ações operacionalizadas pela autoria permitem a legitimação da identidade e, mais propriamente, da imagem pessoal. Essa estratégia, portanto, fornece autoridade e

credibilidade para que se busque, por meio dos discursos, produzir consensos e estabelecer visões de mundo.

Apresentadores/as, *influencers*, celebridades, comentaristas, aliás, são usuários constantes do procedimento de poder. Mesmo que nem sempre sejam os criadores legítimos do discurso, eles negociam com o capital simbólico que possuem. Geralmente, esse patrimônio (o capital simbólico) é constituído pela força da imagem pessoal, pelo poder de representatividade e de aceitabilidade frente ao público, pelo número de seguidores, pelos índices de audiência. Pelo processo de construção da imagem pessoal e da constante legitimação desta, ganha-se mais espaço midiático e reconhecimento no mercado – registrados, sobretudo, no capital financeiro adquirido.

Os usos dos espaços midiáticos também constituem recurso importante, bastante empregado pela estratégia de autoria, seja pelo trânsito nos meios que se é capaz de articular ou pelo lugar ocupado em uma foto em grupo. A maioria dos corpos que se vale dessa tática se sai bem quando produz textos verbais de impacto acerca do seu conhecimento específico (em geral, profissional) e/ou de uma habilidade singular (por exemplo, cantar, fazer contorcionismo, criar vínculo com o público). Essa competência, juntamente com a boa aparência e a destreza gestual, postural e facial, potencializa a autoria e ajuda a alcançar a constante visibilidade. Esses corpos precisam se valer, também, de recursos técnicos adequados e conhecimento dos melhores modos de performar em cada meio, o que começa por uma boa câmera e um bom microfone e vai até os *softwares* de edição mais sofisticados. O microfone de lapela e o de cabeça, por exemplo, permitem maior desembaraço gestual e, ao mesmo tempo, eliminam parcialmente a visualização do aparato técnico. O enquadramento é um aliado eficiente para colocar o corpo da autoria no centro, para visibilizar ou esconder detalhes

do cenário ou do próprio corpo. O ângulo (frontal ou inferior – de baixo para cima), o foco (com nitidez total) e a iluminação (que o deixe em evidência em plano geral e que não seja muito direta, se ele estiver em primeiro plano e seu rosto apresentar rugas) também são recursos técnicos relevantes. Uma boa equipe de produção contribuiu para a qualidade da imagem ou do audiovisual. Nem só as câmaras devem trabalhar em favor da autoria, mas, também, a edição e a sonorização. A primeira, omitindo erros e imperfeições, bem como corrigindo falhas; a segunda, afinando tons, oferecendo volume e potência à voz.

Nessa perspectiva, cada persona que busca, na autoria, um percurso para consolidar seus discursos, é obrigada a recorrer ou a criar uma série de artifícios para se fazer *autor*. Esses investimentos têm sido feitos, na maioria das vezes, sobre a imagem pessoal, organizada, principalmente, pelos aspectos físicos, mas também pela capacidade de se fazer notícia, de ser visto, de ser persona de interesse do público. Veja-se a gama de artistas reconhecidos e legitimados por sua beleza, fotogenia, sensualidade. Os filmes *blockbusters*, as telenovelas, os videoclipes e as redes sociais estão repletas dessas celebridades que, apesar de suas competências artísticas – que, muitas vezes, são duvidosas –, precisam adequar-se aos padrões estéticos que regulamentam o físico para construir a sua “aura” mítica de autoria. Os indicadores estéticos auxiliam a criação de efeitos de aceitação, de credibilidade, de simpatia, entre outros. A preocupação com a estética, contudo, está mais prescrita e estigmatizada entre as mulheres – conforme já observado em outros capítulos –, provavelmente porque a história cultural tem lhes impingido esse estereótipo. Assim, as construções estéticas sobre os traços físicos individuais, a vestimenta e a maquiagem – tão apropriadas pelas mulheres na estratégia da autoria – acabam

por reforçar seu papel como objeto de contemplação. As formas físicas indicam, afinal, a inserção ou não dos corpos nos sentidos da esbeltez, da beleza, da harmonia, concedendo doses de aceitabilidade e de representatividade.

Quando se trata de autoria, entretanto, mesmo fazendo parte do conjunto articulador da boa aparência física, a juventude nem sempre parece se constituir em elemento fundamental para alguns dos corpos eletrônicos, se eles tiverem um conhecimento de domínio de poucos, respaldados pelo reconhecimento profissional, pelo nível de escolaridade e, claro, pela imagem construída. Numa sociedade que prima pela juventude, talvez esse quadro se deva ao fato de que os sentidos que a codificam (a juventude) trazem pouca associação à credibilidade, à seriedade e à confiança. Por outro lado, o ocultamento dos traços da maturidade e/ou do envelhecimento torna-se peça importante para a estratégia da autoria. Esse processo de encobrimento dessas marcas físicas, de certa maneira, constrói sentidos de superação da velhice e, conseqüentemente, da morte.

A vestimenta é outro recurso que investe os corpos eletrônicos de autoria de uma forma sutil e dissimulada, mas que é essencial na construção da imagem pessoal. As roupas, afinal, tendem a indicar o patamar de importância em que se encontra a pessoa, bem como seu estilo pessoal e seu grau de identidade com o público. Dessa maneira, cantoras usam um tipo de figurino e apresentadoras de telejornal, outro bem diferente.

Performar inteligência e sofisticação também é expediente da autoria e, para isso, contribui, por um lado, o uso de palavras distintas – contudo, acessíveis ao público –, a abordagem de temas específicos (que não seja de domínio geral), citação de informações privilegiadas, domínio de línguas estrangeiras. Também favorece esse perfil a gestualidade contida, a postura ereta, o modo elegante

de caminhar e de sentar-se, o tom de voz mais grave e não muito alto, os sorrisos comedidos (evitando gargalhadas) e, obviamente, a boa aparência e o vestuário alinhado. No que diz respeito a artistas-celebridades, vale mais o estilo *fashion* – entendido como estar atualizado às tendências da moda com algumas doses de brilho e extravagância. Esses, aliás, parecem se vestir *para* o seu público – mas *não como ele* –, oferecendo-lhe, através de sua autoridade e do seu figurino, o *glamour* midiático com alguma sofisticação, sem, porém, aproximar-se do clássico.

Algumas celebridades, todavia, principalmente nas redes sociais, vestem-se com figurino simples, mostram-se sem maquiagem e adereços, falam de assuntos triviais. Sua autoria, entretanto, está garantida por outros meios, como o cenário “caseiro” de uma sala de estar refinada, o enquadramento em um banheiro de mármore ou um quarto de hotel de luxo. Ou seja, o cenário também contribuiu para instituir a autoria, e o signo de inteligência pode vir pelas bibliotecas pessoais – que tanto serviram de cenário para *lives* ou entrevistas durante a pandemia de Covid-19. Por vezes, também, a autoria toma ares de simulacro, como é o caso de fundos artificiais de escritórios, prateleiras com livros e outros ambientes usados como cenários.

As estratégias do procedimento da prescrição não buscam, necessariamente, a sutileza e a dissimulação e, dessa forma, aparecem, por vezes, de modo exacerbado, como ordem formal ou como lógica explícita. Isso pode ser percebido quando, em um grupo, um indivíduo domina a fala e deixa pouco espaço para a expressão do outro ou quando tenta sobrepor a sua voz às outras vozes. Dessa forma, os demais indivíduos funcionam como reforço da própria autoria daquele que domina a conversa.

Como se pôde perceber, a estratégia da autoria do corpo eletrônico não se constrói, prioritariamente, sobre recursos lógicos,

racionais, intelectuais, sistemáticos e metódicos, como se poderia esperar, a partir da leitura do procedimento do autor em Foucault (1996). Pelo contrário, tal estratégia faz justiça às características epistemológicas da mídia, principalmente no que se refere ao espaço mítico, fundamentando suas operações sobre a aparência e a sua capacidade de simulação. De qualquer forma, como discurso de poder, funciona pela imposição.

Repetição / memorização

Tendo em vista a meta de prescrever, legitimar, tornar aceitável, consolidar e internalizar determinados valores, condutas, comportamentos, produtos, é possível vislumbrar a estratégia da repetição. Ela se inscreve tanto no âmbito das mídias mais “tradicionais”, como o cinema e a televisão, quanto na esfera da internet e todas as suas produções, portanto, está no macrodiscurso imagético por meio dos traços comuns – como, por exemplo, cenário, enquadramento, ângulo, iluminação, foco, movimento de câmera. Contudo, está, também, nos microdiscursos, ou seja, nos formatos específicos das diferentes produções – que envolvem, entre outros, o estilo de comportamento do corpo protagonista, os horários de acesso e/ou divulgação, o tempo de duração e/ou o número de produtos, o figurino, os modos de edição.

A repetição é, sem dúvida, fonte de legitimação, de durabilidade, de reprodução. Afinal, o signo não morre, pois se repete e, nessa via, dissemina a reiteração e a memorização, já que os textos midiáticos têm a possibilidade de serem insistentemente reapresentados. Tal estratégia se pauta, também, na redundância, pois diferentes produções escolhem os mesmos formatos ou formatos similares e

diversos corpos protagonistas optam pelo mesmo tipo de postura, de gesto, de expressão facial e o mesmo tipo de vestimenta – precisando adequar-se aos modelos de concepção de cada meio. Por fim, como estratégia do procedimento da prescrição e inserida no âmbito produtivo, a repetição gera a acumulação, tanto de capital simbólico quanto de capital econômico, mas gera, também, o reaproveitamento, a reciclagem.

Nesse sentido, Sodré (1994, p. 64) diz que: “A organização da repetição é absolutamente necessária a um sistema que precise estabilizar o discurso social, a fim de poder prevê-lo com relativa exatidão”. É bastante claro que o discurso midiático, por si só, não tem a força de estabilizar os fluxos do discurso social, até mesmo porque os seus próprios discursos sofrem uma considerável e constante alteração de fluxos. Beatriz Sarlo (1997, p. 63) afirma que “a repetição é uma máquina de produzir uma suave felicidade, na qual a desordem semântica, ideológica ou experiencial do mundo encontra um reordenamento final e remansos de restauração parcial da ordem”. Entretanto, é preciso considerar que um paradoxo ronda a construção de seus produtos. Por um lado, há uma constante abertura para as criações e inovações, para novos formatos, mas, por outro, há uma forte tendência de reproduzir as estruturas básicas e fundantes daquilo que já deu certo, que já caiu no gosto do público. Ao que parece, muda a aparência e permanece a essência. Há, portanto, uma repetição intrínseca e germinativa na mídia.

As palmas vindas dos auditórios, por exemplo, têm funcionado por anos como um reforço de legitimação de determinados sentidos, em geral, de apoio à manifestação do apresentador ou de um convidado. Esse recurso tático da repetição funciona muito bem, não apenas pela sonoridade acionada, mas pelo cuidado da edição em focalizar a plateia em plano aberto. Não se pode esquecer que

as palmas podem ser estimuladas por animadores, e essa ação pode, também, ser eventualmente controlada pela edição, através da sua exclusão ou inclusão. São recorrentes, também, os risos (de um falso auditório) que acompanham as sonoridades de determinadas séries e filmes de humor, e a inserção de publicidade (de diferentes formas) nos mais variados produtos é uma regularidade – a *merchandising* nos filmes, os blocos de comerciais na televisão, o tráfego pago, os *banners* e anúncios em vídeos da internet. É justamente na publicidade que a repetição mais se potencializa pela via do estímulo ao consumo e da memorização da marca ou da mercadoria. Um método muito comum é o de misturar o conteúdo da publicidade a outros conteúdos midiáticos, sobrepondo, portanto, textos de diferentes formatos e diminuindo as probabilidades de mudança de tela. Durante essas sequências, que têm curta duração, o público, muitas vezes, é vencido pelo cansaço, “descobre” artigos e serviços que “precisa muito” consumir e fazem “falta” em suas vidas.

O reaproveitamento e a reciclagem inserem-se nessa estratégia pela via da acumulação. É nessa linha estratégica que a internet armazena inumeráveis arquivos que não podem ser contados, mas que podem ser revisitados com um clique ou pelo acionamento de buscadores – claro está que os buscadores estão atravessados por algoritmos que direcionam as pesquisas. Nessa linha, pela via da recriação, são feitos *remakes* e sequências de filmes, trazendo a mesma história contada por outros atores e diretores ou o desdobramento da história com os mesmos personagens – *Godzilla*, por exemplo, é uma as franquias mais longas, com 35 filmes. O programa *Vale a Pena Ver de Novo* (Globo) exhibe novelas que já foram apresentadas pela emissora, e canais como SBT reexibem telenovelas mexicanas. Há casos, entretanto, em que até textos fora do padrão de qualidade e/ou que foram excluídos no momento da edição são

reaproveitados, através de reciclagem, como, por exemplo, o *making off* de filmes ou os erros de gravação disponíveis no final de alguns filmes e, também, em vídeos da internet. Nessa via, fazem sucesso na telinha os corpos que, autenticamente, oferecem ao público quedas, escorregões, esquecimentos, risos incontidos e incontroláveis. Na linha de montagem do reaproveitamento, encontram-se, também, as matérias jornalísticas que passam de um telejornal a outro em uma mesma emissora ou, então, de uma plataforma à outra com a mesma temática e o mesmo recorte. A vantagem, em todos os casos, é dupla: o produto é reutilizado, diminuindo os custos de produção.

Trans-aparência / hiper-real

Quando fala do *voyeurismo* exacerbado em que o mundo contemporâneo está inserido, através da superexposição dos lugares de vida, do estabelecimento de uma nova visão panóptica e de uma nova forma de televigilância, Virilio (1999) contribui para a reflexão sobre uma estratégia midiática da ordem da prescrição. Para usar o termo do autor, optou-se por denominá-la *trans-aparência* (a transparências das aparências). Nela, tudo pode ser visto, mostrado, exacerbado: é o campo do hiper-real.

O mecanismo de funcionamento dessa estratégia constrói-se sobre o exagero, pois determinados signos são enfatizados, exibidos, acentuados, intensificados. Seria, segundo Baudrillard (1991), o mesmo princípio da pornografia. Os sentidos aparecem de forma tão clara que beiram o limite da irrealidade. A ação potencial discursiva consolida-se não pelo que apresenta, mas pelo excesso de realidade que constrói e, por consequência, pelo tanto de real que tenta apagar. À custa da transparência da intimidade em público, para o público e

com a ampliação de sentimentos e emoções, encenam-se os poderes dessa estratégia. Nessa via, a vida privada das pessoas (sobretudo das celebridades) não é mais privada, é da mídia e, assim, é compartilhada, contada, fotografada, filmada, editada e publicada, em busca de todas as suas potencialidades de gerar *likes* – e o que era particular vira público por meio do corpo eletrônico.

O discurso midiático pode ser estruturado de tal forma que, utilizando uma produção bem elaborada do real, é capaz de criar o hiper-real (BAUDRILLARD, 1996) e simular de tal forma que se consubstancia como real. Na intrincada rede de signos que compõem o “real” – considerando sempre sua relação com o imaginário –, um ou alguns desses signos são içados e ampliados em tal ordem e com tal força que ganham nova configuração. Enquanto o signo escolhido é valorizado, legitimado, estereotipado e, por fim, estigmatizado, outros são excluídos ou minimizados. Nesse processo, o real se perde, pois torna-se hiper-real. O corpo eletrônico, assim, já não tem mais sua referência no real, mas se reconstrói sobre a própria simulação do real, nesses casos, também, direcionados pelo espetáculo.

Nessa perspectiva, sexo embaixo do edredom no Big Brother Brasil (Globo), simulado ou verdadeiro, é uma tática para compor a trans-aparência, por exemplo. Aliás, os *reality shows* como um todo são a própria trans-aparência. A meta anunciada é a visibilidade completa – das intimidades à convivência em grupo. Em função do aparato tecnológico anunciado, que possibilita a vigilância dos participantes em tempo integral, o espectador tudo poderia ver. Todavia, a meta pode não corresponder ao oferecido, porque, não bastasse o fato da equipe de edição e direção transformar 24 horas em cerca de 45 minutos, o desvendamento ou a transparência das aparências nunca está completa nesse ou em outros programas.

Mesmo que o espectador pague o *pay-per-view* para acessar as câmeras 24 horas por dia, elas não captam tudo, pois o ângulo nem sempre é o melhor e os técnicos as operam o tempo todo. Além disso, sabe-se que os participantes conseguem atuar. Não se pode negar, contudo, que esse tipo de programa reconstruiu o formato midiático e, ao exibir corpos eletrônicos em sua possível intimidade, tornou a vida cotidiana trans-aparente e tão hiper-real, que criou um novo *locus* para a realidade e novo espaço para a privacidade.

Contudo, a superexposição multiplica-se na internet, permitindo que todos possam exibir sua vida pessoal com a quantidade de informações que desejar. Assim, posts de celebridades usando pijamas em seus quartos trazem, igualmente, os sentidos de intimidade e de desvelamento do privado, bem como conteúdos de redes sociais que contam sobre a banalidade cotidiana – desde o que se está comendo e produtos adquiridos até a exibição do físico. Parece que a alta exposição pessoal, com divulgação de informações íntimas, vale a pena para se fazer notado/a – muitas vezes, sem o dimensionamento do efeito rebote que essas ações podem causar. É apenas outro tipo de *reality show*, não podendo restar qualquer aspecto não descoberto, embora sempre reste. Nessa via, através de casos conjugais, familiares, profissionais retratados, o programa *Casos de Família* (SBT) busca o desvendamento completo de corpos, de sentimentos, de pudores. Pelo estímulo constante e insistente da apresentadora, os participantes, sempre pessoas do povo, têm que revelar suas intimidades, particularidades de sua vida, preferências e valores nem sempre bem aceitos pelo social. Tendo em vista a pressão que sofrem, os convidados acabam se expondo de forma potencializada: sobretudo pelas discussões acaloradas, mas, também, por lágrimas, choros soluçados, acessos de raiva, pedidos de perdão de joelhos, entre outros.

Nesse sentido, é possível lembrar as colocações de Sennett (1997) e Sodré e de Paiva (2002) ao se referirem às manifestações em praça pública na Idade Média e na Revolução Francesa. Esses espetáculos eram concebidos como um espaço puro e transparente, exibindo decapitações, punições, torturas e, ao mesmo tempo, expressão artística popular. Enfim, era um local onde, a princípio, era possível mostrar claramente as formas de controle e de socialidade. Não é preciso fazer muito esforço para relacionar os espetáculos das praças públicas do passado com algumas das produções midiáticas de hoje em dia e entendê-las como novo espaço público. Ambos os eventos podem operar com a proposta de um lugar de maior liberdade e de desenvolvimento da socialidade popular, mas, tanto na Idade Média quanto na contemporaneidade, as exhibições hiper-reais, que têm o propósito da transparência, não conseguem alcançar a fórmula do “revelar por completo”. Sendo assim, podem construir sentidos polissêmicos – a depender do público – que vão do despertar social, como acelerador crítico da luta pelo espaço e pela representação do popular, até a narcotização, que, ao invés de fazer agir, pode entorpecer, já que transforma o espectador em simples observador.

Sustentado pela objetividade, a lógica, a racionalidade e a informação, o jornalismo também busca a transparência das aparências como estratégia de seu discurso, a qual, aliás, deveria ser sua principal orientação. Por isso, a guerra entre a Ucrânia e a Rússia esteve dentro das casas dos telespectadores “ao vivo”, com detalhes e muitas opiniões. A trans-aparência do jornalismo tem tanta força e é tão crível, porque se constitui, praticamente, com os fatos e os acontecimentos do mundo, da vida “real”. É assim que refugiados do outro lado do mundo e pessoas que perderam suas casas por bombardeios aparecem nas telas do público, eliminando os espaços

por meio dessas molduras. Também é dessa forma que os discursos nos chegam, muitas vezes, com a intenção de ser tão trans-arentes, reinterpretados pelos seus produtores: uma manifestação de rua pode ser enunciada como vandalismo e baderna ou como um ato cívico.

Para finalizar

A intensão deste capítulo foi apontar alguns dos modos pelos quais os discursos dos corpos eletrônicos podem se configurar na associação com o poder da prescrição. Assim, é na trans-aparência, na repetição, na autoria e na inclusão que os corpos buscam aprovação, visibilidade e reconhecimento. Dessa maneira, essas estratégias não podem ser pensadas como forças utilizadas separadamente, e sim como linhas que se cruzam para garantir a modelização dos corpos eletrônicos.

Do mesmo modo, o fato de essas linhas de força estarem vinculadas à dimensão do poder não faz com que sejam intransponíveis, mas precisam ser detectadas, examinadas e entendidas. Assim, embora esteja prescrito (e o objetivo aqui tenha sido compreender as estratégias discursivas vinculadas a esse procedimento), o corpo possui também uma dimensão criativa, cujas potencialidades estão longe de serem esgotadas.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução**. Campinas: Papyrus, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. **A Troca Simbólica e a Morte**. São Paulo: Loyola, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

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

SENNETT, Richard. **Carne e pedra**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SODRÉ, Muniz. **A máquina de narciso: televisão, indivíduo e poder no Brasil**. São Paulo: Cortez, 1994.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Muad, 2002.

VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred (Orgs.). **Nas fronteiras do contemporâneo**. Rio de Janeiro: Muad: Furb, 2001.

VIRILIO, Paul. **A bomba informática**. São Paulo: Liberdade, 1999.

CARTOGRAFIA DE CORPORALIDADES NA PANDEMIA DE COVID-19⁴⁷

É necessário reconhecer que a experiência da pandemia de Covid-19 é muito peculiar no que diz respeito ao modo como afeta o sistema semiótico das culturas e, por consequência, as corporalidades. A reflexão proposta toma como recorte o mundo ocidental e, sobretudo, o Brasil, no entanto, a maioria dos humanos vivos no planeta não tinha experienciado o isolamento social, o confinamento em casa, novas formas de trabalho, alterações no processo educacional, alteração nos modos de comunicação, necessidade de redobrar cuidados com a higienização do corpo, entre outros. Nesse cenário, novas redes de significação foram instaladas, produzindo não apenas novos códigos, mas reorganizando as linguagens e exigindo esforços nas interpretações dos textos⁴⁸ culturais – levando a diversas adaptações que modificaram as existências. Nesse contexto estão incluídos também os vínculos sociais e a configuração de novas subjetividades orientadas pelo medo eminente da morte e pelo avalanche de informações, *fake news* e posicionamentos sobre a doença. Na perspectiva comunicacional do corpo, um dos aspectos relevantes é entender os processos de uso das linguagens, as ressignificações de sentidos, as alterações de códigos e as dificuldades de traduções e de interações.

⁴⁷ Parte deste capítulo foi apresentada no GP Comunicação e Cultura do 31º Encontro Anual da Compós.

⁴⁸ Texto, segundo a semiótica da cultura, é a unidade mínima da cultura, reúne um conjunto de signos em relação, articula-se nas linguagens e configura um todo articulado. Tem caráter de codificação, é portador de conteúdo que tem coerência comunicacional e que, portanto, é dotado de sentido (LOTMAN, 2003).

O objetivo é, pois, desenvolver uma reflexão sobre as corpora-
lidades no período de pandemia de Covid-19 (2020 e 2022), consi-
derando a cultura e a linguagem do corpo pelo viés da semiótica da
cultura. Para tanto, a cartografia⁴⁹ foi o método usado para a obser-
vação e colheita de dados do “cotidiano” e das mídias; o sobrevo, o
toque e o pouso geraram⁵⁰ uma pasta digital com diversidade de
anotações, notícias, reportagens, imagens e vídeos. Para este capí-
tulo, o reconhecimento atento⁵¹ foi realizado sobre dois aspectos
que configuraram os seguintes platôs⁵²: espacialidades e tatilidades.

Para iniciar a discussão, é importante lembrar que a cultura é
compreendida por Lotman (1999, 2000) como memória coletiva e
mecanismo pensante na sua dinamicidade e na sua complexidade. A
cultura pode ser vista como um complexo sistema semiótico. Nessa
via, abriga a combinação de vários sistemas de signos com codifi-
cações próprias, o que nos permite entender a signicidade como
um dos fundamentos da cultura. Tais sistemas de signos encontram
diversos níveis de organização e necessitam de normatizações para
seu funcionamento, mas é na relação entre eles que a cultura se
estabelece – e, nesse sentido, a cultura representa um *mecanismo
poliglota*, afirma Lotman (2000).

⁴⁹ A cartografia é um método inspirado no pensamento de Gilles Deleuze e
Felix Guattari, apropriado e desenvolvido por autoras como Sueli Rolnick e
Virginia Katrup.

⁵⁰ Sobrevo, toque e pouso são três dos aspectos de funcionamento da aten-
ção, conforme Virgínia Kastrup (2007), que contribuíram para o desenvol-
vimento da cartografia.

⁵¹ Quatro aspectos do funcionamento da atenção, conforme Virgínia
Kastrup (2007).

⁵² Ainda outros platôs foram identificados, mas não são trazidos aqui: platô
do vestuário, dos afetos, do isolamento, da morte, das biopolíticas e das
necropolíticas.

Um ponto fundante e que consiste em um dos fundamentos da cultura é o da semioticidade (MACHADO, 2003), ou seja, a constituição de um complexo sistema semiótico em que se configuram variados sistemas de signos com combinações e codificações próprias, diversos níveis de organização que necessitam de regras e normas para seu funcionamento. Para Lotman e Uspenski (LOTMAN; USPENSKI; IVANOV, 1981), a cultura é compreendida como sistema de linguagens que se atualiza no texto, sendo que Lotman (1999, 2000) complementa o conceito concebendo a cultura como memória coletiva e mecanismo pensante, sempre dinâmica, carregando alterações graduais e alterações súbitas, com variadas intensidades. Desse modo, “a cultura não somente luta contra o “caos” externo, mas dele também necessita; ela não somente o destrói, como continuamente o cria”⁵³ (IVANÓV et al, In: MACHADO, 2003, p. 101), e, nessa via, a conclusão é bastante evidente: “cada tipo de cultura historicamente dado tem seu próprio, e somente a ele peculiar, tipo de não cultura” (Ibidem). Sem dúvida, em muitos aspectos, a pandemia de Covid-19 operou como esse “caos externo”, ao qual não se estava acostumado e foi necessário se adaptar.

Parte-se do pressuposto de que o corpo se expressa comunicacionalmente por meio da cultura e da linguagem, e, de acordo com Lotman e Uspenskii⁵⁴ (LOTMAN; USPENKII; IVANOV, 1981, p.35 e p. 60), a linguagem pode ser definida como “todo sistema de comunicação que utiliza signos ordenados de modo particular”, cumprindo,

⁵³ Na obra Escola de Semiótica, escrita por Irene Machado, consta também uma tradução do documento “Teses para uma análise Semiótica da Cultura” elaborado em conjunto por Ivanov, Lotman, Piatigórski, Topórov e Uspênski.

⁵⁴ Nessa obra, o sobrenome Uspenskii está registrado com dois ‘i’ e sem acento.

assim, uma função semiótica e proporcionando “ao grupo social uma hipótese de comunicabilidade”. Se a considerarmos, conforme os autores, um fenômeno em si mesmo, agregado ao sistema da cultura, pode-se entender que a linguagem se materializa em textos e, em consequência, tanto as regularidades quanto as imprevisibilidades dos sistemas semióticos se projetam sobre eles – os textos. Por meio destes, são expressas e percebidas as comunicabilidades, as codificações, as alterações de códigos, as continuidades e descontinuidades da linguagem, bem como a ocorrência de mutações ou a conservação dos modelos ativos. Por esse motivo, os textos observados no cotidiano e na mídia acerca da pandemia foram fundamentais para o desenvolvimento desta reflexão e revelam a desterritorialização da linguagem do corpo.

A explosão semiótica da pandemia

É certo que as vivências desencadeadas mundialmente pela pandemia de covid-19 mostraram-se não apenas peculiares, mas alteraram drasticamente os modos de vida da cultura como um todo, afetando diretamente os sistemas de signos de que dispomos para nos comunicar. Os códigos passaram da regularidade para a irregularidade, e as imprevisibilidades nos textos culturais foram muitas, gerando dificuldade de tradução e/ou momentos de intradutibilidade.

Pensemos nos modos como se organizaram novos códigos de “saúde” na pandemia, por exemplo, para as interações pessoais presenciais com aquelas pessoas que não moram juntas (os encontros fortuitos no mercado, na rua...): criou-se a interdição para dar as mãos, abraçar, tocar. Foram impostos códigos de separação de corpos com, no mínimo, dois metros de distância; as máscaras se tornaram uma

prescrição dos sistemas modelizantes da saúde. Codificações que visam salvar vidas, mas que carregam também outros sentidos: de perigo, de possibilidade de morte, de separação, de individualidade.

Uspenskii (LOTMAN, USPENSKII, IVANOV, 1981, p. 87) defende que o código “unifica o *socius* ao criar entre seus membros as condições duma comunicação (...). Por outro lado, organiza a própria informação, determinando uma seleção de factos significativos assim como o estabelecimento de um nexos preciso entre eles”. Em constante atualização, o código apresenta uma série de hierarquias, ordenadas em correlação com os movimentos da cultura e, por consequência, com os sistemas semióticos. É preciso levar em conta, além disso, que ele não se configura da mesma forma na dimensão do emissor e na dimensão do receptor. Lotman (1999, 2000) entende, portanto, que esse conceito supõe a história e a existência de uma memória (LOTMAN, 1999, 2000), indicando que deve ser entendido também na relação com o eixo diacrônico e com a dinamicidade cultural. Nessa perspectiva, por um lado, pode-se entender melhor a recuperação de códigos e textos de outras epidemias, pandemias e surtos, de acordo com os princípios da ciência. Por outro, é possível compreender as dificuldades de tradução, os usos e a incorporação dos códigos por aqueles que não tinham a vivência dessas regularizações e normatizações. Essa “anarquia” nos sistemas semióticos materializou-se nos corpos, e as intradutibilidades geraram ansiedade e insegurança.

Esse cenário mostra com nitidez a configuração de explosões semióticas que foram e estão sendo geradas nesse momento de pandemia. Uma explosão semiótica ocorre quando os sistemas são atravessados pela imprevisibilidade em velocidade elevada, causando rupturas nos modos de tradução dos textos culturais e forçando-os a uma nova fase: de resignificação e de reorganização

dos códigos implicados. Assim, a pandemia de covid-19 configurase, sem dúvida, como uma explosão semiótica pela forma como atingiu todas as partes do planeta, inclusive as que não foram tão afetadas pela doença. Essa experiência colocou em ação o conceito de tensão, fazendo pressão sobre os códigos existentes em diversas instâncias da cultura, e provocou ruídos de todas as ordens entre governos, sistemas de saúde, economia e as populações, causando um alto nível de irregularidades nas formas de vida das pessoas.

As imprevisibilidades semânticas, então, multiplicam-se principalmente nos procedimentos de interação entre sujeitos, acionando a necessidade de adaptação de modos de comunicação, destacando-se o tensionamento dos modos de presença. Em outras palavras, explodiram-se códigos de diversas áreas e foi necessário criar rapidamente formas de existir alternativas, mobilizando a estrutura rizomática pluridimensional dos códigos. Essa situação irrompeu como um mecanismo inesperado e instantâneo de alteração da realidade cultural.

Segundo Lotman (1999; 2000), a mente humana está aparelhada para extrair determinadas suposições do curso geral das coisas, mas não está preparada para a casualidade, a qual interrompe a cadeia de causas e efeitos a que o sistema semiótico (e a mente) está (ou estão) acostumado(s), gerando um campo minado de grande densidade de informações. O processo de explosão não prevê o caminho, não tem um percurso pré-definido. A busca da significação, entretanto, sempre está em movimento e, mesmo em casos mais complexos, antes de prosseguir a semiose, o enunciatário busca descobrir algumas indicações sobre quais códigos estão associados a determinada mensagem e como deve decodificá-los. Por isso, é necessário considerar que mesmo o que é novo e individual deriva de alguma tradição, cuja memória é atualizada em textos e,

desse modo, os espaços, que a princípio são de não-intersecção, vão tensionando o processo comunicativo e impulsionando para o deciframento dos textos ali nascidos (LOTMAN, 1996, 1999, 2000).

Lotman propõe a arte como o lugar em que a explosão se realiza com mais intensidade, mas, nesse momento vivido, outros textos culturais trazem, sem tanto encanto, a potência da explosão em si. Ela opera como o lugar de um brusco aumento da informatividade de todo sistema, o que, num primeiro momento, causa incompreensão. Pensar o processo da pandemia como uma explosão é pensá-lo também como brusco aumento da informatividade, desde a necessidade de explicação científica sobre o vírus até as maneiras como ele afeta todos os contextos que o envolvem (e são muitos: a saúde, a educação, a política, o entretenimento, o trabalho, as famílias, a economia, dentre outros).

A maioria dos sujeitos inseridos nessa cultura procuram as mídias para “desintrincar” tantas informações e procurar caminhos de tradução. Dessa forma, as mídias assumem um papel importante na tradução dos acontecimentos, legitimando novos sentidos e, ao mesmo tempo, entrando em lutas de força para produção de conteúdos e consolidação de códigos e discursos. Além disso, as semióticas a-significantes (DELEUZE; GUATTARI, 2011) fazem-se mais evidentes, excluem os usuários, constituindo uma espécie de sociedade do discurso (FOUCAULT, 1996) sem permutabilidade. Esse aumento de informatividade mediado pela televisão, pelas redes sociais, pelos portais de notícias, entre outros meios, deixa evidente uma *infodemia*, ou seja, uma exorbitância de notícias, dados e explicações que direcionam as semioses, gerando medo e ofuscando determinados problemas. Essa mediação, muitas vezes, nos impede de fazermos nossas próprias traduções e nos estimula a aceitar os sentidos já prontos. Ainda que os sujeitos comunicantes buscassem

descobrir indicativos sobre quais códigos estão associados a determinadas mensagens e como deveriam processar a decodificação, a alta densidade de informatividade criou dificuldades e confusão.

O processo de tradução, de nosso ponto de vista, tem papel chave aqui. Por meio dele, um texto se transforma em outro texto usando recursos de linguagem e códigos, além dos sistemas modelizantes disponíveis na cultura. A tradução se torna importante, porque, quando realizada em sistemas complexos de códigos ou códigos que precisam ser (re)modelizados, articula-se nas resistências de forças, nas possibilidades de indeterminações de sentidos e de reconstrução de percursos de sentidos.

Platô das espacialidades

Uma irregularidade que se destacou durante a pandemia foi o uso dos espaços pelos corpos e sua relação com os demais seres vivos e com os objetos. No período de Covid-19, desterritorializações drásticas ocorreram, a começar pelo vírus que saiu da China e ocupou o planeta. Todavia, o corpo humano tornou-se o domicílio preocupante do SARS-CoV-2, um lugar de reterritorialização, já que as hipóteses defendem que o vírus se transferiu a partir do organismo de um animal.

As espacialidades são fundamentais para a comunicação humana, variando de cultura para cultura, mas são essenciais para a interação e, por conseguinte, para a sobrevivência da espécie. Em tempos de pandemia, as territorialidades do corpo humano foram drasticamente diminuídas pela imposição de limites fronteiriços, independentemente de a pessoa ser portadora ou não do vírus. Corpos que antes podiam transitar por todos (ou quase todos) os países, estados e

idades do planeta precisaram rever as espacialidades e ficar dentro de suas fronteiras nacionais e, o que é pior, dentro dos limites de suas casas e, muitas vezes, isolados em seus quartos – quando tinham essa possibilidade. A interdição do trânsito no território não apenas notabilizou o contraste dos espaços disponíveis, por exemplo, nas residências em relação ao número de corpos que as habitam, como também evidenciou a desigualdade do espaço individual no que diz respeito ao uso de transporte público e privado.

O entendimento da ocupação do espaço bem como o estabelecimento de fronteiras⁵⁵ têm importância na constituição de sentidos para os grupos culturais, sobretudo, a partir das oposições “dentro e fora” (pertencente e não pertencente, cultural e não cultural, passível de tradutibilidade e de intradutibilidade). Os códigos de territorialidade que emergiram durante a pandemia são justificados pela preservação da vida, pela não contaminação e, por isso, foram autorizados a alterar drasticamente as territorialidades dos corpos. Nessa via, é importante observar que esses códigos se configuraram (ou se resguardaram) em biopolíticas⁵⁶ (FOUCAULT, 1977-1978) que contaram com a submissão do corpo atravessado pelo medo da

⁵⁵ A noção de fronteira se mostra com mais expressividade na SC quando o conceito de semiosfera é desenvolvido por Lotman. A fronteira é entendida como um espaço ambivalente, que, por meio de uma membrana filtro, coloca em correlação o dentro e o fora. É importante observar que a noção de fronteira, separando o espaço interno do espaço externo da semiosfera, é apenas sua primeira distinção. Na verdade, todo o espaço da semiosfera é transpassado por fronteiras de diferentes níveis.

⁵⁶ Suscintamente, o termo biopolítica refere-se à manifestação de tecnologias de segurança que visam ao controle social, bem como à modificação de aspectos biológicos da espécie. Foi usado pela primeira vez do livro *História da Sexualidade I*, indicado nas referências e, posteriormente, desenvolvido em obras como *Em defesa da sociedade* e *Segurança, território e população*, além de indicada nas referências de *O Nascimento da biopolítica*.

morte. O próprio Foucault (1988) desenvolveu reflexões consistentes acerca da docilização dos corpos pela disciplina e pelo controle. Escreveu sobre a peste no final do século 17 e sobre a lepra, fazendo ver como os corpos foram manejados por reclusão no território e por contenção territorial, respectivamente. Ambas as experiências foram vividas na pandemia de Covid-19 e manifestadas/expressas em textos corporais de diferentes modos. Preciado (2020) vai além e entende que, nesse cenário, nossos corpos se transformam em espaços potentes de biopoder, e nossas casas se tornam células de biovigilância. Tal perspectiva auxilia a compreender que a ocupação do espaço pela cultura tem forte relação com a manifestação de políticas *sobre os e dos* corpos.

Na interação presencial, quando necessária, os códigos delimitavam o distanciamento entre 1,5 e 2 metros, interditando o toque e impondo uma “bolha”, que buscava fazer o indivíduo escapar do contágio. Não se pode deixar de apontar, também, a interdição dos espaços de afeto, que foram drasticamente atrofiados pelo afastamento de familiares, namorados, vizinhos e amigos, cuja única alternativa foi se comunicar pelo modo remoto. Foi assim que o território da internet se intensificou vigorosamente, tanto como forma de consumo, trabalho, produção de conteúdos e entretenimento quanto forma de afeto. Nesse território, os corpos se deslocam velozmente, são enquadrados pelas “cabeças cortadas”, na maior parte do tempo, ou seja, por planos fechados, que só mostram até a altura dos ombros. O que se evidenciou nesse espaço também foi a desigualdade de acesso, a diferença de qualidade de aparelhos e de domínio da tecnologia. A realidade das aulas remotas não só reenquadrou os corpos de professores e alunos, mas os tensionou no desempenho midiático e mostrou assimetrias entre classes sociais, escolas públicas e privadas, temporalidades.

Por fim, é necessário observar que os códigos pandêmicos de espacialidades foram tensionados de muitas formas – por ignorância, desconhecimento, ingenuidade, mediocridade⁵⁷ e criatividade.

Platô das tatilidades

Nos textos que envolvem a pandemia, as espacialidades e as tatilidades estão em interrelação. Menos evidenciados nos processos comunicativos, os traços distintivos que envolvem as tatilidades têm sua expressividade realizada pelo maior órgão do corpo humano, a pele, e, como já se sabe, o toque pode ser experienciado em objetos, em outros seres vivos ou em qualquer das partes que recobrem o próprio físico. Observa-se que, mesmo antes da pandemia, as tatilidades já sofriam um regramento bastante severo pelos sistemas modelizantes, tornando o toque, em grande parte das vezes, proibitivo ou contraindicado em público, sobretudo entre pessoas que não têm intimidade. É provável que isso ocorra, porque o sistema modelizante do corpo correlaciona as tatilidades à intimidade e prevê semioses da ordem da sexualidade, mas também da familiaridade, do carinho, da agressividade (através de um soco, por exemplo), da raiva e do ódio. Em tempos de SARS-CoV-2, tocar tornou-se potencialmente fatal. Os gestos de abraços e beijos foram vedados e, como é de praxe, a falta leva ao aumento da demanda e do desejo. A interdição do toque em outro ser humano, entretanto,

⁵⁷ Ainda que seja muito estimulante falar dos textos culturais medíocres e sorrateiros que circularam durante a pandemia, sobretudo no âmbito político, esse tema já foi parcialmente abordado por mim em outros textos, de modo que perderia a originalidade.

desencadeia “deficiência” afetiva e sentimento de solidão, podendo ser um acionador de quadros de depressão.

Em outra direção, Judith Butler (2020) escreveu um artigo sobre como a Covid-19 evidenciou os sentidos contidos nas relações dos corpos com os objetos, com “as superfícies do mundo” — nas palavras da autora. As questões concernentes ao toque emergem com força nessa abordagem, já que, costumeiramente, não nos damos conta de que deixamos nossos traços em tudo que tocamos e, em tempos de pandemia, isso afeta a próxima pessoa que pousar ou esbarrar alguma parte de seu corpo na mesma superfície. É possível inferir que os objetos mediam vínculos de tatilidade entre as pessoas e, ao mesmo tempo, oferecem os traços do vírus — sempre invisíveis. Dessa forma, os textos culturais de consumo de bens, como ir ao mercado, precisaram ser recodificados pela higienização das mãos e dos carrinhos, pelo uso de luvas, pelo distanciamento nas filas do caixa, pela limitação de número de clientes na loja, pelo uso de máscara e até mesmo pela impressão automática do *ticket* do estacionamento. Butler (2020, s/p.) nos faz lembrar que o “[...] objeto carrega o traço de humanos que nós não conhecemos; o objeto conecta pessoas de modos invisíveis, às vezes indecifráveis; logo, pessoas são interconectadas e não apenas indivíduos isolados”. No pedido de tele-entrega, fica mais evidente que os traços do vírus e os traços do outro estão presentes e em interrelação, materializando-se no produto entregue, no cartão de crédito ou no dinheiro. No entanto, é o trabalhador (que leva o pedido) o mais vulnerável, já que não tem condições de se proteger da mesma maneira que os demais e não para de circular e de tocar as superfícies do mundo. Essa realidade se estende ao transporte público e a outros locais públicos sobre os quais temos pouco controle e os quais são utilizados por muitos trabalhadores diariamente.

Para finalizar

Esses processos de explosão semiótica verificados nesse momento de pandemia de Covid-19 estão refletindo as tensões da cadeia comunicativa, as capacidades de tradutibilidade dos sujeitos, bem como as disputas de sentido e as lutas de força entre discursos. Nesse processo, os códigos se atualizam em diferentes velocidades, e o incompatível se transforma em adequado, o intraduzível, em traduzível. Em algum momento, esses sentidos têm a possibilidade de serem reterritorializados com forte tendência à incorporação e à assimilação pelo sistema. Em outros momentos, os sentidos podem ser desconsiderados e são expelidos da semiosfera podendo ficar desterritorializados por tempo indeterminado. É relevante reter que, na situação da pandemia, os modos como as linguagens e os códigos da cultura vão se rearranjar serão percebidos de todo somente após esse processo, ainda que já possamos detectar muitos indícios desses procedimentos como, por exemplo, o uso de comunicação remota, os novos modos de convivência, de modelo de trabalho, de padrão educacional, e, não podemos esquecer, de biopolíticas e necropolíticas⁵⁸ (MBEMBE, 2018). Nessa paisagem, verificamos posições distintas entre o saber e a verdade que se manifestam nos processos de semiose com muita força.

Muitos textos culturais ainda precisam ser processados semioticamente, principalmente os relativos ao corpo morto e à ausência do ritual do luto, que atravessou o planeta. Nessa esteira, vêm a insegurança, o medo, os novos modos de vida e, portanto, a convivência com novos códigos e o esforço para a produção de novas semioses.

⁵⁸ Necropolítica é um termo usado por Mbembe para tratar das políticas de morte em extensão às biopolíticas trazidas por Foucault.

Os textos semióticos observados permitem delinear uma possível semiosfera da pandemia que tem em seu relevo o vírus, a ciência, os governos e a comunicação, mas também o corpo humano. Observar as comunicabilidades desse corpo, considerando suas linguagens, códigos e semioses, possibilita apreender as políticas circulantes e os significados da própria pandemia. Esta mostrou, por exemplo, que os corpos que tiveram que permanecer nas suas atividades profissionais e que foram essenciais nesse período – como os trabalhadores da saúde, de teleentrega, entre outros – são vulneráveis e, ao que parece, facilmente substituíveis. Em contrapartida, exibiu corpos que importam, corpos protegidos (até certo ponto) por planos de saúde, privilegiados por não precisarem circular em locais públicos e com espaço físico para o distanciamento social. O período de Covid-19 também exibiu a proliferação de cadáveres e o tratamento desrespeitoso aos mortos, de acordo com os rituais fúnebres do mundo contemporâneo. Evidenciou a dependência que temos do mundo neoliberal (que, mesmo balançado pelo vírus, resistiu firmemente) atrelado ao consumo, ao desemprego e à desimportância da vida não produtiva.

A pandemia também tensionou aspectos que não são tocados pelas biopolíticas, tais como os afetos, o sentido da existência, a vida. Por essa via, a vontade de potência (FOUCAULT, 1988) dos corpos pode manifestar-se e criar estratégias ativas contra as tentativas de subordinação e docilização, buscando a inventividade. Entre as tantas manifestações de vontade de potência do corpo – ainda que possam ser consideradas de pouca intensidade –, observou-se a constituição de territórios de criação e resistência em: shows de música em varandas ou telhados para apreciação dos vizinhos; *lives* gratuitas de cantores famosos; abraços “plastificados”, que permitem um toque aceitável na preservação da vida; aplausos de equipes de

saúde aos doentes recuperados quando saíam do hospital; auxílio a vizinhos idosos, por meio de compras no supermercado; coletivos de apoio para levar informações e conhecimentos sobre o vírus; arrecadação e distribuição de itens de higiene pessoal para pessoas vulneráveis; reflexões sobre as condições ambientais do planeta e sobre o consumismo.

Todos/as puderam olhar para o rosto da morte e produzir semioses. Resta refletir sobre os movimentos de inflexão da semiosfera da pandemia, ou seja, o esgotamento das tantas mutações que se apresentaram e as possibilidades de retomada de padrões e regramentos anteriores, em detrimento da exclusão de determinados códigos e textos. Pode-se aceitar que diversos novos textos nos atravessaram nesse tempo e, muitos deles, buscaram não apenas preservar a vida produtiva, mas fazer valer a existência, como os citados no parágrafo anterior. Eles nem sempre se apresentaram com intensidade, nem mostraram a potência que desejaríamos, mas, esses sim, deveriam ser incorporados à semiosfera do planeta e assimilados pelos corpos.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. **A Troca Simbólica e a Morte**. São Paulo: Loyola, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. **Tela Total: mito-ironias do virtual e da imagem**. Porto Alegre: Sulina, 2005

BUTLER, J. **Traços humanos nas superfícies do mundo**. Edições n-1, 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/75>. Acesso em: 20 nov. 2021.

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

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

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

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. **Psicologia & Sociedade**. 19 (1). Abr. 2007.

LOTMAN, Y.; USPENSKII, Boris; IVANÓV, V. **Ensaio de semiótica soviética**. Lisboa: Livros Horizontes, 1981.

LOTMANN, Yuri. **Cultura y explosión**. Barcelona: Editora Gedisa, 1999.

LOTMANN, Yuri. **Semiosfera I - semiótica de la cultura e del texto**. Madrid: Cátedra, 1996.

LOTMANN, Yuri. **Universe of the mind: a semiotic theory of culture**. Indiana: Indiana University Press, 2000 .

MACHADO, I. 2003. **Escola de Semiótica**. São Paulo: Atelier Editorial, 2003.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: Edições n-1, 2018. Porto Alegre: Sulina, 2005.

PRECIADO, P.B. **Aprendendo do vírus**. Edições n-1, 2020. Disponível em: <http://agbcampinas.com.br/site/2020/paul-b-preciado-aprendendo-com-o-virus/>. Acesso em: 20 nov. 2021.

10 CADÁVERES ELETRÔNICOS EM ÉPOCA DE PANDEMIA DE COVID-19⁵⁹

Um resultado evidente trazido pela pandemia é a morte. Por isso, o acontecimento mundial repercutiu tanto em todas as esferas humanas. O Brasil ultrapassou 600 mil mortes por Covid-19, nesse período — número subestimado, tendo em vista a avaliação de que muitos óbitos não foram computados. Dado que, apesar de tão divulgado, parece ter comovido e sensibilizado poucos de nós. Ao que parece, naturalizamos essas mortes como fazemos com tantas outras.

É certo que – se estamos vivos – a morte é nossa maior certeza. Contudo, espera-se sempre que as causas naturais estejam no topo dos motivos que levam ao fim da vida, isto é, morte por velhice, sem causas externas, o que não inclui infecção por Covid-19. Não se pode negar que, talvez, uma das pistas para essa naturalização da morte esteja na faixa etária mais acometida pela doença na sua forma grave e que vai a óbito em decorrência dela: os idosos, pessoas acima dos 60 anos. No mundo em que a produção é elemento de destaque, muitos deles são aposentados e, portanto, improdutivos, segundo a visão neoliberal-capitalista.

Nessa perspectiva, é importante considerar que todas as informações sobre a pandemia, no âmbito mundial, nos chegam por intermédio dos meios de comunicação (não exclusivamente pelo jornalismo, mas por todas as formas de produção e divulgação de conteúdos, basta ter acesso à internet, tevê, rádio, redes sociais,

⁵⁹ Esse texto foi publicado em: SILVEIRA, Fabrício Lopes; ROSÁRIO, Nísia Martins (Orgs). **Corpo, comunicação e espaço**: arranjos performativos. São Paulo: Pimenta Cultural, 2021.

entre outros). Pelo ponto de vista da Comunicação, a mídia de massa (como portais de notícias, revistas, televisão, rádio) tem a função de traduzir os acontecimentos em palavras e imagens, buscando atualizar o público sobre os fatos. Nesse período de forçado enclausuramento, a busca por informações cresceu exponencialmente e foi fundamental para que, de certa forma, sobrevivêssemos.

A morte – horror de tantos – está entre os grandes universais da raça humana, constituindo-se em potência primitiva e, como tal, faz com que sejam construídas formas de expressão consensuais, de maneira a gerar significações para que se possa lidar com ela. Se, conforme a Psicanálise, a morte enquanto imagem traumática permanece sem representação, a superação do trauma demanda do homem a organização simbólica desse evento. Para Baudrillard (1996, p.181), o “simbólico [...] é um ato de troca e uma relação social que leva o real ao fim, que resolve o real”. Ora, a simbolização se constitui na possibilidade de representar algo por meio das lógicas dos hábitos e das leis, instituindo uma relação específica entre significante e significado. As semioses usuais da morte – recorrendo à memória, à imaginação, às impressões psíquicas e culturais – ocorrem, então, por meio de rituais, cerimônias religiosas, sonhos, alegorias, contos de fada, jogos, entre outros.

No que tange às mídias e aos signos da morte por Covid-19 – e especialmente às imagens midiáticas –, viabilizam-se traduções bastante específicas (e, ao que parece, limitadas), especialmente quando o corpo-cadáver é colocado em evidência. É importante lembrar também que a configuração da morte em signos imagéticos ganha muita força justamente por se tratar de um universal que é abstrato e, portanto, o signo não tem um objeto “material” que o referencie. A morte, dessa forma, pode ser representada de diferentes maneiras, por signos diversos, mas o modo mais comum é pelo corpo sem vida,

o cadáver, o qual tem poder de causar impacto justamente porque estabelece uma correlação de oposição ao corpo vivo.

É preciso observar, ainda, que o domínio da imagem utiliza preponderantemente a subjetividade como elemento mobilizador e, assim, conforme Ferrés (1998), o que deixa a racionalidade do espectador vulnerável é a falsa crença de que a razão é elemento articulador das relações comunicativas. Canevacci (2001, p.114) explica melhor:

É justamente esse cruzamento e esse nó de tecnologias emotivas ou de emoções produzidas pela tecnologia – que continuamente se misturam, se confundem e se reproduzem – que constituem terreno dificilmente definível e “compreensível” da mídia.

Entre tantas informações disponíveis sobre a pandemia e suas consequências nas esferas da saúde, da economia, do trabalho etc., chamou-me atenção especial o modo de comunicação da morte e da sua configuração em imagens. Foi dessa maneira que surgiu o interesse por uma pesquisa exploratória, na internet, por imagens da morte em tempos de Covid-19 com as seguintes palavras-chave: mortes por Coronavírus, mortes por Covid-19, vítimas da Covid-19, efeitos da Covid no mundo, óbitos Covid-19, óbitos na pandemia. O material foi coletado em portais de notícias, blogs, revistas, telejornais, programas de entrevistas e de opinião, vídeos do YouTube, Instagram e Facebook. Grande parte das imagens encontradas era original ou colagem de fotografias e/ou vídeos informativos e seguiam os padrões dessa área.

De antemão, pode-se dizer que, entre as imagens selecionadas, predomina a tentativa de uma representação semiótica da morte pela substituição amenizada, pois a maioria delas não assume os

signos de corpos mortos (cadáveres eletrônicos). Ao contrário da tendência assumida pela imagem artística ou por imagens informativas premiadas, a morte é representada por simulacros que tendem a apagá-la e a naturalizá-la, uma vez que são configurados pelos modelos jornalísticos da ética do óbito. As imagens informativas têm a função de ilustrar as notícias e trazer o maior número de dados possível sobre os fatos, ao mesmo tempo que os resumem. Segundo Sousa (2004, p. 9), elas assumem o papel de “um veículo de observação, de informação, de análise e de opinião sobre a vida humana e as consequências que ela traz ao Planeta”. Como parte de uma área específica ou como cópia assumida das produções dessas áreas, tais imagens também assumem técnica e estética próprias, que se adaptam a sua linguagem e seguem seus padrões.

As inquietações que norteiam esse capítulo, por conseguinte, se delineiam no seguinte questionamento: como as mídias configuram a morte na pandemia de Covid-19? Como milhares de cadáveres obtêm “voz” e que tratamento de sentidos recebem na morte? Assim, o objetivo é trazer ao debate os processos de tradução pelos quais imagens midiáticas trataram da morte durante a pandemia de Covid-19. Ao mesmo tempo, problematiza o padrão de representação da morte no modelo informativo, que parece afetar diferentes imagens sobre a morte por Covid-19 coletadas no último ano.

Cadáveres eletrônicos

Nessa seção, um conceito é importante para a fundamentar a reflexão: *cadáveres eletrônicos*. Noção que vem da definição de corpos eletrônicos, temática abordada em pesquisa anterior, a qual se propõe a melhor compreender os corpos representados nas

mídias e as especificidades que os engendram. Parte-se, então, do pressuposto de que os corpos eletrônicos são aqueles que se tornam ingrediente dos textos imagéticos, assumindo as mais diversas formas e funções na internet, na televisão, no cinema, na fotografia. Em decorrência disso, eles só têm existência nos domínios midiáticos ao se constituir em combinações algorítmicas do ambiente digital e em combinações imagéticas analógicas – ainda que assumam formas discursivas no âmbito do verbal. Os corpos eletrônicos são sempre representação *sígnica* constituída em textos semiótico-comunicacionais, participando de ações e tramas, desenvolvendo comportamentos, mostrando capacidade de subjetivação na mídia.

Para melhor entender esse conceito, é importante considerar que o corpo eletrônico (midiático) diferencia-se em muitos aspectos do corpo que vemos no cotidiano, apesar de representá-lo reiteradamente. O corpo que se atualiza em imagens é um corpo que associamos à materialidade, mas ele é, na realidade, um corpo metamorfoseado, transmutado, transcodificado e, também, inventado. Muitas vezes, na percepção das imagens e dos sons midiáticos, não se considera que os corpos ali evidenciados são apenas imitações, reproduções que estão substituindo um "original". São corpos "descorporizados", como afirma Requena (1995). Materializam-se nas telas não como corpo biológico, mas como imagem composta de números, linhas e pontos. Por isso, são "desencarnados" e, portanto, simulados, conforme Santaella (2004, p. 204). Constituem, na verdade, um conjunto de elementos postos em código diverso do original e, nessa medida, o corpo eletrônico é também um corpo traduzido, especialmente se entendermos a tradução em termos de versão de elementos de um código para outro (PLAZA, 2003). Trata-se de assumir a iconicidade das imagens como premissa, ou seja, perceber que, nesse domínio midiático, o fluxo de imagens faz

com que se reforce a semelhança entre suas qualidades, seu objeto e seu significado (PLAZA, 2003).

Já os *cadáveres eletrônicos*, objeto de interesse deste capítulo, são as expressões sígnicas usadas para apresentar os corpos eletrônicos sem vida. Para o entendimento desse cadáver midiático, propomos uma visão semiótica como metodologia, buscando, por meio dela, encontrar os pontos de conexão entre recursos expressivos e efeitos de sentido, que levem a perceber por que percursos a morte representada em imagens se engendra à cadeia de significação. Esse corpo manifesta sua expressão principalmente pela inércia, ausência de ritmo, palidez. É a representação do inanimado, portanto, que se compõe muito mais como um *objeto* eletrônico, uma vez que pode ser apalpado, movido e removido, examinado, fotografado, dissecado, coberto, descoberto e até enterrado e exumado.

Há de se considerar, também, que o *cadáver eletrônico*, por sua representação óbvia, está ligado ao estranho e, nessa via, às concepções animistas do universo. Conforme Freud (1980), através dela, é possível explicar o inexplicável e transformar o assustador em estranho. O autor observa que o efeito do estranho pode apresentar-se na aniquilação da fronteira entre realidade e imaginação, principalmente quando algo que se considerava imaginário surge como realidade ou, então, quando um símbolo assume plenamente as funções da coisa simbolizada.

No noticiário e em programas informativos, por exemplo, o *cadáver eletrônico* constitui-se, muitas vezes, na ausência de um corpo físico e na presença, em seu lugar, de signos que o personificam criando modelos de representação: cruces, caixões e túmulos (no caso de enterros); escombros e entulhos (no caso de morte por desabamentos e catástrofes naturais); automóveis amassados e retorcidos (no caso de acidentes de trânsito); grande número de

covas abertas, sacos pretos em macas, cemitérios em plano geral, cruces, pessoas vestidas com equipamento de proteção médica (no caso da pandemia de Covid-19). Estabelece-se, em geral, a configuração de um signo que traz a ausência de um corpo morto, substituída por elementos próximos, signos de contiguidade com força de “lei”, mas também simulacros e simulações da morte que seguem um modelo prévio de representação. Foi essa ausência da morte e do morto que se pode verificar nas imagens que tratam dos óbitos da pandemia. Ausência do cadáver, ausência de ritual social e antropológico, já que as vítimas não podiam ser veladas (pela possibilidade do contágio), ausência da possibilidade de resimbolização do luto, porque não podia haver contato com o cadáver (caixões fechados e lacrados, sacos pretos de necrotério), opacidade total da morte, porque, muitas vezes, nem se sabia com certeza a sua causa, por não haver exames, documentos, atestados de óbito específicos.

É importante lembrar que, fora do quadro da pandemia, a mídia tem outro formato para exibir cadáveres eletrônicos de sujeitos com reconhecimento público – mas apenas desses. Nesses casos, os engendramentos exibem o cadáver em um caixão e/ou cerimônia funeral e, assim, os programas informativos realçam o caráter social e antropológico da morte através de um acontecimento que reúne sujeitos em luto, congregados em velórios, féretros e/ou enterros.

Por outro lado, nas narrativas ficcionais, como telenovelas, seriados e filmes policiais, verifica-se que essa ausência do *cadáver eletrônico* não se evidencia. A morte eletrônica é quase escrachada, atores (ou bonecos) criam simulacros de cadáveres estendidos no chão ou em mesas de necrotérios, o sangue é signo frequente nesses textos, quando não vísceras expostas, olhos esbugalhados, entre outros. A primeira constatação é de que a busca pela verossimilhança é exacerbada para se aproximar do real e, em seguida,

esses enunciados configuram seus sentidos na direção de dar transparência à morte, revelar os recônditos do crime, esclarecer tudo.

Nessa via, é importante considerar que, do ponto de vista da produção, para Baudrillard (1996), a morte é a exterminação do valor. Considerando essa reflexão, resolver a morte pela via da produção de provas e da produção científica, como fazem as séries e os filmes policiais, é reintroduzir algum valor ao que já o tinha perdido. Dessa maneira, exime a morte de suas significações culturais e antropológicas mais profundas e contribui para a redenção do medo da morte pela via da produção.

Nesse contexto do informativo e do ficcional, é possível perceber que o mundo midiático que mais se aproximaria do real tende a apagar a morte, apagando os cadáveres, os restos mortais e, até mesmo, os indícios. Já o mundo midiático, que tem permissão para o fingimento, busca o simulacro do real, o hiper-real muitas vezes.

Simulação e esvaziamento de sentidos

O segundo conceito fundamental desta reflexão é a de *simulação* (BAUDRILLARD, 1991), que encontra uma correlação importante com as imagens encontradas na pesquisa exploratória sobre a morte na pandemia. Essa noção é geradora de modelos de um real sem origem nem realidade, então, simulação seria o deserto do próprio real, pois, quando algo do real desaparece, criam-se modelos de simulação pelas mídias e, assim, já não existe o espelho do real e das aparências. As imagens coletadas não espelham a morte, o morto, a perda da vida, nem parecem buscar a sua aparência, já que elas substituem esses signos por outros que constroem relações diversas

entre significante e significado, mas que, de certa forma, já estão dadas pelos padrões informativos comuns à mídia.

Sobre a simulação, Baudrillard (1991, p. 9) observa que:

Nessa passagem a um espaço cuja curvatura já não é a do real, nem a da verdade, a era da simulação inicia-se, pois, com a liquidação de todas as referências – pior: com sua ressurreição artificial nos sistemas de signos. [...] Já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todos os processos do real pelo seu duplo operatório.

É relevante que o autor identifica a dissuasão como a operação com destaque na simulação, pela produção desenfreada de real e de referencial; uma estratégia de real, de neoreal ou de hiper-real. É nas duas primeiras que identificamos as estratégias de simulação encontradas nas imagens coletadas, já que elas buscam uma conexão com o real sem se ligar ao referente e ampliando ao máximo as possibilidades de referência. É o caso de um quadro do programa *Fantástico* que deu “corpo” aos mortos por Covid-19 pela figura de um ator conhecido, que fala sobre o falecido como se o conhecesse, a partir de informações vindas de seus parentes⁶⁰; ou pela fotografia, em primeiro plano, do perfil de uma pessoa usando máscara de proteção com uma lágrima no olho⁶¹; ou, ainda, um vídeo que fala da morte por Covid-19 e apresenta imagens de

⁶⁰ Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8609420/>. Acesso em: ago. 2020.

⁶¹ Disponível em: <https://sindjustica.com/2020/05/13/solidariedade-as-vitimas-da-covid-19-e-seus-familiares/>. Acesso em: ago., 2021

profissionais da saúde tratando de doentes⁶². Ao invés do hiper-real, observamos, nas imagens analisadas, outra estratégia, que não é colocada por Baudrillard, ou seja, a do *hiporreal* — que será abordada mais adiante.

A lógica da simulação não tem a ver com a ordem dos fatos e da razão, mas com modelos que a precedem: “os modelos já existem antes, a sua circulação, orbital como da bomba, constitui o verdadeiro campo magnético do acontecimento” (BAUDRILLARD, 1991, p. 26). Assim, os fatos não têm vida própria, são gerados na intersecção dos modelos que os programam, mobilizam ou provocam, e o senso de verdade sobre tais fatos é determinado pela semelhança que assumem em relação aos modelos (e não ao real).

Nessa perspectiva, a operação da dissuasão colocada em ação pela simulação constitui-se em uma forma de neutralização dos signos e dos sistemas, pois ela violenta os signos aos paralisá-los. Muitas das imagens que simulam a morte nesse momento de pandemia podem se configurar como operação de dissimulação, ao atuarem sobre a neutralização da morte pelo seu apagamento ou pela criação de opacidade sobre ela, engendrando estratégias de *hiporrealidade*.

É importante observar que dissimular e simular se diferenciam na perspectiva baudrillardiana (1991, p. 157): enquanto “dissimular é fingir não ter o que se tem”, deixando intacto o princípio de realidade, simular “é fingir ter o que não se tem”, colocando em questão a diferença entre o verdadeiro e o falso, o real e o imaginário. Muitas das imagens coletadas fingem ter o que não têm: a morte, o morto, o luto, a dor, a doença, só que, para isso, ao invés de usarem estratégias hiperreais, conforme prevê o autor, usam signos *hiporreais*,

⁶² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RPmNUv3wqwU>
Acesso em: ago., 2021

desprovidos de potência. Um coveiro cavando uma sepultura⁶³ em um cemitério tira a potência da morte por Covid-19, assim como pessoas abraçadas, possivelmente chorando, em um lugar qualquer, também despotencializam o fato.

Com base no autor, pode-se pensar que, quando opera sobre o poder da representação, a imagem configura a mediação entre o visível e o inteligível, remetendo à profundidade de sentidos, ou seja, em que um signo pode ser trocado por sentidos – o que fazem algumas das imagens selecionadas, como, por exemplo, o vídeo de uma retroescavadeira preenchendo com terra uma grande cova coletiva repleta de caixões⁶⁴ – partindo do princípio da equivalência do signo e do real. “Mas se o real pode ser simulado, substituído por um signo, todo o sistema perde a gravidade, ele mesmo não é mais que um gigantesco simulacro” (BAUDRILLARD, 1991, p. 13), e o princípio que prevalece é o da equivalência de toda a referência. Várias das imagens consideradas – distanciando-se dos princípios informativos de reprodução dos fatos, de ilustração do texto verbal e de reprodução do maior número de dados possíveis sobre os eventos – tendem a se configurar simulando um real que não está referenciado diretamente e que, portanto, não faz a mediação entre o visível e o inteligível. Ao mesmo tempo, precisam se valer da equivalência de todo o âmbito referencial, já que as imagens sobre a morte por Covid-19 trazem, por exemplo, uma câmera frigorífica instalada

⁶³ Disponível em: <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/06/07/6-capitais-que-concentram-45percent-das-mortes-por-covid-19-flexibilizam-quarentena-especialistas-apontam-negligencia.ghtml> . Acesso em: ago., 2021

⁶⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HJHGCIFY6Ms> . Acesso em: ago. 2021

numa rua⁶⁵ (cuja legenda informa que está nas imediações de um hospital em Manaus), ou 144 gavetas (vazias) recém-construídas em um cemitério da mesma cidade⁶⁶ e, ainda, profissionais da saúde vestidos com equipamento de proteção completo manipulando um paciente em decúbito ventral⁶⁷.

Entre as faces da imagem sugeridas pelo autor, as que mais se adaptam às imagens sobre a morte na pandemia coletadas estão: mascarar ou deformar uma realidade e não ter relação com qualquer realidade. A primeira diz respeito à má aparência e é da ordem do malfeito, enquanto a segunda sai do domínio da aparência e entra no âmbito da simulação. A notícia da agência EFE, que faz um balanço dos mortos por Covid-19 no Brasil, quando os números atingiram 10 mil óbitos, apresenta uma imagem, sem legenda ou referência na notícia, de cruzeiros e balões vermelhos numa praia⁶⁸. Somente as pessoas que ampliaram sua busca por informações e souberam que tinha sido realizada, em uma praia do Rio de Janeiro, uma homenagem aos 10 mil mortos por Covid-19, com cruzeiros fincadas na areia e balões vermelhos, puderam entender a imagem. Algo similar se dá na informação sobre o mesmo assunto publicada em portal de

⁶⁵ Disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2020/12/31/camaras-frigorificas-voltam-a-ser-instaladas-em-hospital-de-manaus-para-amazenar-corpos-de-vitimas-da-covid-19.ghtml>. Acesso em: ago., 2021

⁶⁶ Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/01/11/com-alta-de-mortes-por-covid-manaus-deve-instalar-camaras-frigorificas-em-cemiterio>. Acesso em: ago., 2021

⁶⁷ Disponível em: <https://exame.com/brasil/brasil-registra-51-922-novos-casos-de-covid-19-sabado-registra-587-mortes/>. Acesso em: ago., 2021

⁶⁸ Disponível em: <https://www.efe.com/efe/brasil/portada/brasil-ultrapassa-marca-de-100-mil-mortes-por-covid-19/50000237-4315343>. Acesso em: ago, 2021

notícias⁶⁹ que traz a imagem da escultura de Carlos Drummond de Andrade com máscara de proteção facial.

Nessa via, Baudrillard (1991, p. 105) observa que, ao trabalhar os conceitos de simulacro e simulação, a “informação devora seus próprios conteúdos. Devora a comunicação e o social”, porque, ao invés de *fazer comunicar*, esgota-se na encenação da comunicação, e, nessa encenação, os mídias (*informação in forcing*) promovem uma exacerbação da comunicação pela desestruturação do real. Para ele, nessa perspectiva, os meios não são promotores da socialização, mas de uma implosão social nas massas. Um espaço de simulacro por uma “implosão do sentido ao nível microscópico do signo” (BAUDRILLARD, 1991, p. 107).

Apagamento e fingimento

Baudrillard (1996, 2005) defende que muitas informações podem promover a desertificação do corpo, e a imagem midiática retrata esse fenômeno de várias maneiras. Talvez os modos mais relevantes sejam o de promover a perda dos sentidos mais profundos da própria morte pela via do apagamento, da criação de opacidade, por um lado, e da exibição, da banalização, da dissecação do corpo morto, por outro. Se, na contemporaneidade, o consumo e as imagens se interpõem entre o ser humano e suas angústias existenciais, o que o espectador sente ao consumir a morte em imagens ficcionais

⁶⁹ Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/09/10/com-10-mil-mortes-por-covid-se-fosse-um-pais-rio-seria-lider-em-obitos-por-100-mil-habitantes.ghtml> . Acesso em: ago., 2021.

pode ser uma maneira de isentá-lo de sofrimentos mais profundos e atrozes, de modo que é possível entender que, nelas, a vida transmuta-se em espetáculo espectral que permite o apagamento do enigma da morte. Mas, será que se dá o mesmo em imagens informativas? Pelo que foi possível levantar nessa pequena pesquisa exploratória, a morte, temática recorrente na pandemia, aparece, em geral, em signos racionalizados de gráficos e números. Mas, sobretudo, em modelos de simulacros que constroem metáforas pouco criativas, apresentando signos *hiporreais* de covas, coveiros, profissionais de saúde, raros pacientes intubados, fotografias 3 X 4 de diversas vítimas e caixões lacrados. Que produção de sentido se constitui nessa opacidade, que traz a ética do apagamento da morte e do morto como motivação?

A perda de profundidade da morte e sua reconfiguração em um simulacro de óbito, pela utilização de um modelo que configura o apagamento e a opacidade do original, não é capaz de apaziguar os elementos traumáticos que rondam esse evento (como pode fazer a ficção). Pelo contrário, nos textos imagéticos da pandemia estudados aqui, a naturalização da morte parece ser construída por meio de um modelo informativo que abre espaço para a ausência de signos de morte potentes. Obviamente este texto não é uma apologia a imagens midiáticas que mostrem a profusão de cadáveres da Covid-19 ou o sofrimento que antecede a morte por essa doença. Antes, é uma problematização do modelo de representação da morte construído por uma ética da informação que leva à naturalização de sentidos e ao apagamento da gravidade desse evento. Afinal, como observa Baudrillard (1996, p. 95), “de início se estabelece uma crise de representação pelo esvaziamento do signo”.

Se o princípio que rege a configuração dos textos midiáticos é o da simulação em detrimento do princípio de realidade, nas

imagens, esse preceito – ao lado do entretenimento, da ficção, do consumo, da imagem técnica e dos constantes enunciados sobre a morte – contribui para a espetacularização e a banalização desta, sobretudo nas formas que escondem os cadáveres, os restos, a dor, o luto. Muitos textos midiáticos que têm a pretensão de apresentar os acontecimentos do mundo sobre fatos ou temas que envolvam a morte esvaziam-na dos seus conteúdos.

Mesmo quando o conteúdo se refere às mortes por Covid-19, parece que estas não ocupam a posição central nas imagens, contribuindo de forma marcante para atenuar os efeitos de sentido. Constituem, assim, o simulacro da morte pela neutralização dos signos (operação de dissuasão) por seu embelezamento (operação de estetização) ou por seu apagamento (estratégia do *hiporreal*). Enfim, pela retirada da força do signo, as imagens da morte por Covid-19 são engendradas. Esse processo rouba os sentidos do signo e os substitui por outros *hiporreais*, que amenizam o fato, abrandam os significados, aplacam a força da informação. Implosão dos signos no nível microscópico do signo, como defende Baudrillard.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Lisboa/Portugal: Relógio D'Água, 1991.

_____. **A troca simbólica e a morte**. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **Tela Total: mito-ironias do virtual e da imagem**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

FERRÉS, Joan. **Televisão subliminar**. Porto Alegre: Artmed, 1998.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. **Obras completas**. vol. XVII, 1917-1919. Rio de Janeiro: Imago, 1980. p. 275-322.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano – da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

SOUSA, J. P. **Fotojornalismo: Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

11 CORPOS EM EXPLOÇÃO

Até o capítulo 8, optei por apresentar as pesquisas que trabalharam com as regularidades, continuidades e previsibilidades dos discursos do corpo eletrônico, trazendo, portanto, as suas padronizações. Contudo, a partir do capítulo 9, voltei a atenção para as investigações que consideraram explosões semióticas e rupturas de sentidos desses corpos, ou seja, a pesquisa convergiu para aqueles textos comunicacionais que se situam longe do centro da semiosfera midiática ou na sua periferia. A semiosfera já foi abordada em outro capítulo, mas pode-se acrescentar que, como dimensão de realização da semiose e da comunicação, ela está em constante movimento, porque é aberta à informação externa. Metaforicamente, podemos pensar a semiosfera configurada por esferas de linguagens (sistemas de signos) que se intersectam, e, ao se chocarem, surge uma zona de tensão – em tal relação, também se constitui a comunicação, mas há a possibilidade de momentos de intradutibilidade. Nesse instante, novos sentidos podem ser gerados e a linguagem pode, de fato, assumir a função criativa. A tensão gera uma espécie de resistência entre os sistemas e causa uma indeterminação de sentidos, que pode ser valiosa para a geração de novas mensagens.

A cartografia de textos midiáticos permitiu estudar a invenção e a reconfiguração de sentidos em corpos eletrônicos em diversos âmbitos, o que chamei de *corpos em explosão*. Ou seja, aqueles corpos que, ao construírem uma cadeia de sentidos sobre si (uma rede de significação), provocam determinado tipo de interrupção e/ou de rompimento nas semioses em vários níveis e sob diferentes ritmos e intensidades. É o tensionamento dos sentidos desses corpos que

gera tais rupturas na significação, fomentando diferentes graus de tradutibilidade e demandando desterritorializações de sentidos e recodificações.

Sobre comunicação e rupturas de sentidos

O conceito de explosão de Lotman (1999) traz contribuições importantes para a comunicação e para a semiótica. Embora tenha sido parcialmente abordado no capítulo anterior, é importante apontar, ainda, que a via do tensionamento conectada à explosão semiótica auxilia muito na compreensão dos corpos eletrônicos que provocam rupturas de sentidos. Essas tratativas começam quando o autor problematiza o sistema monolinguístico de comunicação e seu modelo “ideal”, que vem da teoria matemática elaborada por Shannon e Weaver. Segundo o autor, não existe uma estrutura semiótica totalmente estável e imutável, o que impossibilitaria pensar a comunicação pela via da teoria matemática. É premissa fundante, então, que há uma *não* identidade de base entre enunciador e enunciatário; portanto, não há uma condição perfeita de comunicação.

Assim, para Lotman, de fato, a condição da comunicação é a da imprevisibilidade e das transformações complexas, o que implica a existência de tensionamentos, que fazem avançar o entendimento dos processos comunicativos. O autor afirma que a comunicação se realiza tanto nos espaços de intersecção de linguagens e de códigos de enunciador e enunciatário quanto em tendências contrárias que estão na condição de *não* intersecção, ou seja, em instâncias e competências de linguagens que não são

compartilhadas⁷⁰. Os limites das intersecções são formados pela multiplicidade de usos, e o espaço da semiótica da explosão pode ser entendido como uma intersecção, em vários níveis, de vários textos, que, unidos, formam determinado estrato, com complexas relações internas, diferentes graus de tradutibilidade e espaços de intradutibilidade. Segundo Lotman (1999, p.17),

O valor do diálogo não está nas partes que se interseccionam, mas na transmissão de informação entre as partes que não se interseccionam. [...] quanto mais difícil e mais inadequada a tradução de uma parte não interseccionada do espaço à língua da outra, mais preciosa se torna, nas relações informacionais e sociais, o fato da comunicação paradoxal.

O valor dialógico, então, constitui-se entre as partes que não se interseccionam, pois é aí que se estabelece o conceito de tensão, admitindo que o ruído não seja uma anomalia, mas um configurador de novos sentidos. O mesmo ponto de vista vai atingir a noção de código, que inclui uma estrutura criada, uma história e uma memória, e, por isso, o código não é unívoco, nem imutável. Nos momentos de grandes tensionamentos e de alta informatividade, a explosão semiótica tende a se realizar, provocando momentos de intradutibilidades, dificuldade para o entendimento dos textos. No instante da explosão, os sentidos se desterritorializam configurando a criação e a novidade, e os códigos se atualizam em diferentes velocidades.

⁷⁰ Para saber mais sobre como Lotman entende a comunicação, ver: ROSÁRIO, N. M. A tensão como potência para teorizar a comunicação. *Galáxia* (São Paulo, *online*). N° 46, 2021. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/48415> . Acesso em: nov. 2021

Esses sentidos podem ser reterritorializados em algum momento, com forte tendência à incorporação e à assimilação pela semiosfera, mas a reterritorialização pode provocar, também, a exclusão desses textos irregulares e imprevisíveis. Essa é a lógica da explosão.

O autor esclarece que a explosão semiótica está correlacionada à imprevisibilidade, algo que não é regular e tampouco esperado em determinado sistema de signos, integrando, portanto, as irregularidades e descontinuidades manifestadas nos textos. Mas, por outro lado, se não está incluído em um sistema, pode não acontecer uma troca semiótica, e a informação pode não ser transmitida. Os elementos regulares asseguram a comunicação, mas são os irregulares que propõem o novo, a reconfiguração do sistema e, conseqüentemente, sua reorganização.

Mais importante que a explosão em si, destaca Lotman, é a combinação entre processos explosivos e graduais, pois a intersecção de diferentes formas de organização seria uma grande fonte de dinâmica nos processos semióticos. Dessa forma, para o autor, “tanto os processos explosivos como os processos graduais assumem funções importantes em uma estrutura com funcionamento sincrônico: os primeiros asseguram a inovação, e os segundos a continuidade” (LOTMAN, 1999, p. 27). Essa combinação entre explosão e gradualidade precisa ser observada em determinado contexto histórico, social e cultural, para ter coerência e validade. E isso deve ocorrer porque a realidade está “rodeada de vários processos sincrônicos a ela, e estas influências colaterais, interferindo umas nas outras constantemente, podem turvar o quadro preciso da alternância entre explosão e gradualidade” (LOTMAN, 1999, p. 87).

É na fronteira da semiosfera que as rupturas de sentidos tendem a se realizar com mais intensidade, uma vez que ela define o periférico e, igualmente, aquilo que está fora do sistema semiótico.

Esse ambiente, portanto, é propício para as rupturas de sentido, constituindo-se, assim, em espaços-tempos próprios para a realização da semiótica, mas igualmente para a visibilização dos tensionamentos, permitindo perceber as linhas de imprevisibilidade (que também poderiam ser chamadas de linhas de fuga na perspectiva de Deleuze e Guattari (1995)) e as linhas de previsibilidade (ou de segmentaridade, segundo os mesmos autores). Nas bordas, então, compõe-se o rizoma da semiótica, pois é onde a massa de sentidos da semiosfera se movimenta e se transforma com mais intensidade. Os termos usados por Deleuze e Guattari aqui citados (linhas de fuga e rizoma) e, ainda, desterritorialização e reterritorialização são importantes para pensar e atualizar o conceito de explosão.

Para melhor entender o papel da fronteira, é preciso levar em conta que a cultura tem traços distintivos e não representa um conjunto universal, apenas subconjuntos de determinada organização. “A cultura só se concebe como uma parte, como uma área fechada sobre o fundo da não cultura” (LOTMAN; USPENSKI; IVANÓV, 1981, p. 37). O movimento ininterrupto na fronteira proporciona o intercâmbio entre o que está fora da esfera cultural, o extrasemiótico, e o que tem existência internamente à cultura. A fronteira está, pois, nesse espaço-tempo que liga (ou pode ligar) o extrasemiótico ao semiótico, uma vez que é o lugar da tradução por excelência. Assim, um conflito tradutório que se instaura, em um primeiro momento, aos poucos, pode ser assimilado pela semiosfera ou expulso dela. Em vista disso, o que está fora do nosso mundo semiótico não é incompreensível e inaceitável, mas é um texto que não ultrapassou as fronteiras da semiosfera e que, por vezes, assumimos como bizarro, esquisito, exótico e anormal.

A impermanência, por consequência, é uma condição fundante desse processo dinâmico da cultura e da comunicação, e tal

dinamicidade assegura um contínuo processo de transformação e de mudanças desencadeado pelos tensionamentos entre os sistemas. Desse modo, pode-se dizer, inclusive, que estudar corpos em explosão requer pensar nos processos de impermanência e, dessa forma, na reconfiguração das corporalidades midiáticas.

Nessa perspectiva, corpos em explosão, no âmbito midiático, são aqueles que, com alguma intensidade, escapam às regularidades, continuidades e previsibilidades do sistema, configurando textos que causam um tipo de desconforto, estranhamento e/ou incerteza no processo de tradução. É preciso considerar, contudo, que cada meio tem seu próprio nível de rigidez dos códigos e normalização dos textos, e, portanto, o que pode ser explosivo na televisão aberta pode não ser nas redes sociais. Em certa medida, os corpos em explosão conectam-se à alteridade, operam sobre a despadroneização e, portanto, podem sofrer exclusão - conforme defendido no capítulo 8, na abordagem sobre corpo e poder. A alteridade ganha existência pela produção ativa de significados, portanto, é fabricada e legitimada em textos culturais e comunicacionais. Em outras palavras, quero dizer, com Silva (2014), que diferença e identidade só têm existência na linguagem e, portanto, são criações. “Índios”, por exemplo, é um termo branco, criado para definir muitos povos originários e que carrega um modelo de interpretação, sem considerar as diferentes etnias do Brasil (Yanomami, Guarani, Tupinambá, Ticuna, Tupiniquim, Suiá, Bora, Caiapó, Zoé, Chavante, para listar algumas) ignorando, portanto, suas singularidades, suas diferenças, seus modos de vida, seus princípios. Isso mostra que o povo branco fez uma tradução rasa dos povos que estão fora de sua semiosfera cultural, o que levou à criação de estereótipos. Tanto isso é verdade que, por longo tempo – e até hoje isso acontece –, a intensão do branco foi colonizar esses grupos, sob a desculpa de civilizá-los,

sendo incapaz de entender seus modos de vida em conexão profunda com o ambiente que os cerca. A estereotipização também se aplica, por exemplo, ao termo “nordestino”, que tem coerência linguística, mas carrega um rótulo; do contrário, por que não se usa costumeiramente o termo “sudestino” para designar as pessoas que vivem na região Sudeste, como se não houvesse diferenças entre eles?

Nessa perspectiva, é possível entender que os corpos em explosão fazem parte da alteridade e, conseqüentemente, não integram os modelos que se repetem na mídia, apresentando algum tipo de despadroneamento. Nem sempre eles passam despercebidos e, a depender do contexto, das competências e da bagagem semântica do enunciatário, podem gerar ruídos, ambigüidades e distorções na interpretação. O aspecto positivo desses corpos na comunicação é, justamente, a tensão que provocam nos processos e sistemas, e, nessa via, o questionamento que levantam sobre valores, estereótipos e sentidos considerados “verdadeiros”, universais e únicos.

A seguir, apresento alguns corpos em explosão identificados nas mídias por uma cartografia realizada a muitas mãos, juntamente com orientandos de doutorado, de mestrado e de iniciação científica. Partimos do pressuposto de que os corpos são geradores de sentidos e, portanto, de comunicação, de modo que o exame cuidadoso do desempenho midiático daqueles que não seguem os padrões hegemônicos fornecem pistas sobre os modos e as intensidades das explosões semióticas. O reconhecimento atento⁷¹ concentrou-se naqueles corpos eletrônicos que produzem tensão no sistema comunicacional da mídia e são capazes de impulsionar a criação, produzir irregularidades, descontinuidade e imprevisibilidades,

⁷¹ Quando reflete sobre cartografia, Kastrupo (2007) indica quatro variedades de atenção: o sobrevôo, o toque, o pouso e o reconhecimento atento.

provocar rupturas de sentidos, revisão dos códigos, adaptação das linguagens e dos sistemas semióticos⁷².

O transcorpo

O transcorpo problematiza os modos de manifestação das categorias LGBTQIAP+ e busca distinguir como esses corpos tensionam os sistemas comunicantes. Diversos são os conteúdos midiáticos sobre questões de gênero que envolvem mulheres cis, lésbicas, gays, bissexuais, transsexuais, transformistas, travestis, *drags*, *queers*, intersexuais, assexuais e pansexuais. Isso mostra que as questões de gênero estão além de homens e mulheres cisheteronormativas, conforme os modelos hegemônicos de formas físicas, gestualidade,

⁷² Os resultados de pesquisa apresentados nos próximos subcapítulos são uma compilação, atualização e reescrita das seguintes publicações:

PEREIRA, Maurício Rodrigues; ROSÁRIO, Nísia Martins. No Limits na Fotografia de Moda: o ÜberCorpo. In: XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom, 2016, São Paulo SP. Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – **Anais da Intercom**, 2016.

SOMARIVA, Mariana.; ROSÁRIO, Nísia Martins. As explosões de Oliver: o transcorpo e a reconfiguração subversiva de sentidos. In: XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2015, Rio de Janeiro RJ. **Anais INTERCOM**, 2015.

ROSÁRIO, Nísia Martins do; ALMEIDA, Guilherme. Espetáculo, política e corporalidades: ressignificação de sentidos em sujeitos midiaticizados. *Revista Extraprensa*, v. 9, p. 8-14, 2014.

ROSÁRIO, N. M.; COCA, A. P.; SANTOS, F.A.S.; SOMARIVA, M.; PEREIRA, M. R.; SILVA, J. A. Corpos reconfigurados: cartografia de rupturas de sentidos na mídia. In: CIRINO, J. A.F.; BRAGA C. F. (Org.). **Tópicos em mídia e cidadania**. 1ª ed. Goiânia: Gráfica UFG, 2016, v. 1, p. 125-158.

vestimenta, uso de adereços, posturas, orientação sexual, desejo, subjetividade. Todavia, a exibição, na mídia, da comunidade LGBTQIAP+ ainda continua causando certo descompasso tradutório para diversos grupos de enunciatários, principalmente *queers*, *drags*, transformistas e transsexuais.

Em artigo escrito com Mariana Somariva (2015), estudamos sobre o polonês Oliver Mastalerz, que nasceu com órgãos sexuais femininos e, há 11 anos, criou um blog⁷³ para documentar seu processo de transição sexual. Na época, esse relato, que expôs claramente questões profundas sobre sexualidade, tratamento hormonal e cirurgias, causou muito estranhamento – era um corpo em movimento de explosão e, ao mesmo tempo, midiaticizado. A visibilização de seu processo de transição – o que hoje já está mais comum – fez circular novos códigos, permitiu a muitos conhecerem essa categoria e, conseqüentemente, perceberem, por meio dos textos colocados em circulação, as novas semioses que se configuravam. Ao mesmo tempo que os sentidos do corpo integral de Oliver mudavam física, mental e subjetivamente, o blog materializava midiaticamente as tensões sobre as questões de gênero. Por meio de relatos, fotos e vídeos, ele detalhava suas mudanças, que incluíram algumas cirurgias de redesignação sexual, terapia hormonal à base de testosterona, cuidados com a aparência e novas subjetividades. Essas explosão semiótica em relação ao que tinha sido definido e significado em Oliver como feminino, à medida que era registrada, debatida e documentada em seu blog, produzia semioses de um novo corpo. Um processo que foi se efetivando, por exemplo, pelo procedimento de retirada das

⁷³ Disponível em: <http://loadingoliver.tumblr.com> . Trata-se de um *tumblr* em que Oliver responde a perguntas, conta detalhes de suas cirurgias e fala também sobre seus gostos, relacionamentos e aspirações.

mamas, pelo crescimento de pelos e barba, pelo alargamento dos maxilares, pela cirurgia de metoidioplastia (criação de um pênis a partir do crescimento do clitóris pelo uso da testosterona e do implante de testículos) e pelas experimentações de vida que ele foi capaz de desfrutar e relatar (SOMARIVA; ROSÁRIO, 2015).

A imprevisibilidade, aqui, diz respeito ao fato de não ter sido impossível antever os resultados finais da transformação no corpo de Oliver, ainda que ele tenha dado início a esse processo deliberadamente e que possa ter imaginado quais seriam os resultados. A questão é que o texto corporal de Oliver foi se construindo enquanto era midiaticizado, sempre imprevisível.

Nessa perspectiva, pode-se trazer algumas reflexões desenvolvidas por Butler (2003), considerando a problematização que ela delineia sobre os padrões culturais de demarcação de sexo/gênero/desejo, sugerindo caminhos possíveis para a subversão desses padrões compulsórios através de “atos corporais subversivos”, que dialogam com a noção de explosão semiótica proposta por Lotman (1999). Para a autora, tanto sexo quanto gênero são construções sociais, estando sujeitos às normas culturais dominantes:

[...] a ideia de que o gênero é construído sugere um certo determinismo de significados do gênero, inscritos em corpos anatomicamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidos como recipientes passivos de uma lei cultural inexorável. Quando a “cultura” relevante que “constrói” o gênero é compreendida nos termos dessa lei ou conjunto de leis, tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e tão fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino. (BUTLER, 2003, p. 26).

O viés relevante trazido por ela, todavia, é a possibilidade de desafiar a ordem compulsória do gênero – e dos corpos – pela desconstrução do determinismo na configuração de gênero, um vez que ele é uma criação cultural e, portanto, pode ser ressignificado. A reflexão de Butler permite considerar a possibilidade de tensionamento (pelo viés da semiótica da cultura) sobre os códigos que estabelecem as semioses de gênero, reafirmando que identidade e diferença são construções da linguagem e que, portanto, outros sentidos são viáveis.

Na comunicação corporal, há um forte condicionamento para a aceitação dos códigos tradicionais de gênero (entre outros), reprimindo sujeitos cuja identidade não está em conformidade com o padrão compulsório. Segundo Butler (2003, p. 38), o corpo passa a ser um instrumento para a manifestação de um “gênero inteligível”, ou seja, aquele que “mantém relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo”. Essa coerência deve obedecer à matriz cultural vigente do padrão binário (homem / mulher; masculino / feminino) e da identidade heteronormativa. Os modelos que prevalecem nessa matriz cultural e que determinam um “gênero inteligível” organizam-se na linguagem e, por conseguinte, baseiam-se nos sistemas modelizantes hegemônicos, os quais oferecem os códigos para determinar o masculino e o feminino como parâmetro binário instituído culturalmente.

A univocidade do sexo, a coerência interna do gênero e a estrutura binária para o sexo e o gênero são sempre consideradas como ficções reguladoras que consolidam e naturalizam regimes de poder convergentes de opressão masculina e heterossexista. (BUTLER, 2003, p. 59).

Mas nem todos os corpos se submetem. Configuram-se, também, gêneros “não-inteligíveis”, isto é, corpos que transbordam as possibilidades de se expressar, provocando momentos de intradutibilidade, abrigando irregularidades, descontinuidades, imprevisibilidade e “incoerências”, materializadas na não correlação entre sexo/gênero/desejo. Oliver, por exemplo, nasceu identificado como menina, optou pela transição de gênero declarando-se homem e sentia-se atraído sexualmente por homens e mulheres. No gênero “não inteligível”, a capacidade de recriação constante é relevante, a fim de que os códigos de gênero não se estabilizem e voltem a engessar modos de ser. As imprevisibilidades tornam-se muito importantes, como gatilhos acionadores do tensionamento dos estratos semióticos, desarticulando certezas e introduzindo fluidez nos sistemas de signos, capazes de atualizar o modo como a cultura se comporta. Assim, *corpos não inteligíveis* são potenciais provocadores de explosões semióticas.

Segundo Butler, a matriz cultural hegemônica constrói contornos corporais estáveis e até mesmo com certa rigidez de padrões, configurando-se, dessa forma, como corpos impermeáveis. Isso significa que um corpo dotado de impermeabilidade não ultrapassa os limites das fronteiras socialmente impostas e indica que a semiosfera de gênero tem fronteiras menos permeáveis em culturas que impõem exclusividade aos códigos binários de gênero e à dominação do masculino. Fora desse âmbito está o *corpo permeável* – o LGBTQIAP+, por exemplo –, que, por não seguir as “coerências” esperadas pelos sistemas das linguagens, representa uma ameaça à ordem dominante, fica na periferia da semiosfera, sempre tensionando códigos, linguagens e semioses. Para construir novos sentidos em relação às categorias fundantes de gênero, a autora propõe “atos corporais subversivos”. Esses atos corresponderiam

à adoção, pelo sujeito, de elementos que ocasionariam a ruptura com o padrão através da resignificação subversiva. Butler (2003, p. 60) comenta sobre isso o seguinte:

[...] refletir a possibilidade de subverter e deslocar as noções naturalizadas e reificadas do gênero que dão suporte à hegemonia masculina e heterossexista, para criar problemas de gênero não por meio de estratégias que representem um além utópico, mas da mobilização, da confusão e da proliferação subversiva precisamente daquelas categorias constitutivas que buscam manter o gênero em seu lugar, a posar como ilusões fundadoras da identidade. (BUTLER, 2003, p. 60)

Textos construídos sobre essa lógica subversiva indicam a potencialidade da criação de novos sentidos e, ao mesmo tempo, modos de resistência à impermeabilidade. O resultado pode ser bem variado: corpos fluidos, dinâmicos e instáveis, corpos em explosão, dotados da multiplicidade de possibilidades de produzir significação sobre si mesmo.

Considerando a perspectiva de um texto semiótico construído por um corpo subversivo que se apresenta desvinculado da noção de gênero binário predominante na cultura contemporânea ocidental, temos o indicativo do que estamos denominando como transcorpo. A principal característica do transcorpo é estar em um espaço-tempo do *entre*, uma dobra que tem muitas possibilidades de significação. Um texto que busca construir seus sentidos em uma dimensão fronteira da semiosfera que não usa os códigos do sistema modelizante hegemônico de gênero e que, portanto, desestabiliza esses mesmos sistemas, desterritorializando seus códigos e requerendo processos de recodificação e resignificação de gênero.

O ecocorpo

Esse é um corpo postulante que encontra seus sentidos na ruptura com os padrões estéticos e comunicacionais mais hegemônicos para o comportamento humano, resignificando a si mesmo para buscar a sua expressão. Ele é encontrado, costumeiramente, nas manifestações de rua, nos protestos, nas greves e se consolida no coletivo, pois sua existência se fortalece nos grupos. As rupturas de sentidos em relação aos textos corporais tradicionais, nesse caso, têm o objetivo de construir os sentidos de protesto, uma vez que o ecocorpo busca ser o meio para chamar a atenção para questões coletivas de diversas ordens. Historicamente, no Brasil, temos os caras pintadas⁷⁴, mas também diversas manifestações pelo mundo, como: Marcha das Vadias, Primavera Árabe, ações do Greenpeace (GP)⁷⁵, Parada do orgulho LGBT (também conhecida como Parada Gay).

O prefixo *eco* vem do grego *oikos* e exprime a noção de casa/habitação, fazendo referência, também, à noção de meio ambiente. A palavra *eco*, como se sabe, indica a *repetição* de uma onda sonora quando esta se reflete em uma superfície. Assim, o ecocorpo, pela repetição e pelo reflexo que produz, busca produzir uma expressão postulante em relação ao meio, pela via da irregularidade, da descontinuidade e da imprevisibilidade. Configuram-se, então, corpos montados, pintados, ritualizados, vestidos de preto ou de outra cor,

⁷⁴ Movimento estudantil de jovens que saíram às ruas, em 1992, com os rostos pintados de verde e amarelo, em prol do impeachment do então presidente Collor de Mello.

⁷⁵ Para fins de contexto, o GP intitula-se como uma organização global e independente que atua para defender o ambiente e promover a paz, inspirando as pessoas a mudarem atitudes e comportamentos (www.greenpeace.org/brasil/pt).

com *topless*, empunhando faixas, cartazes, bandeiras e/ou outros instrumentos que espelhem sua reivindicação, com uma voz uníssona de frases de ordem ou apenas de silêncio. As ações realizadas por meio desses corpos alertam para a necessidade de uma aproximação dos temas coletivos e sociais, de criação de políticas públicas, de atenção para a liberdade e para o respeito, sempre questionando posições vigentes de subalternização.

Esse ecocorpo, ao ser observado pela lente do pensamento sistêmico de Capra (1997), possibilita perceber que a sociedade e o ambiente estabelecem uma relação de mútua interação e co-pertença, formando um único mundo. Por essa lógica, todos estão interligados e são membros desta casa, que é a Terra, pela teia da vida, o que impulsiona à reflexão de que devemos lutar pelo equilíbrio dos sistemas. Ao mesmo tempo, esse corpo não se exime de uma posição de demanda, de solicitação, de luta. Assim, o termo postulante serve para demarcar essa postura no sistema cultural dos protestos.

Em diferentes imagens de protestos, pode-se observar aproximações com as reflexões de Campelo (1996, p. 30): “o corpo do homem vivo é um sítio arqueológico que promete tudo. Resta-nos explorá-lo, garimpá-lo, resta-nos, enfim, aprender sua dança, sempre passível de renovação, sempre inspiradora”. Em uma autopoiese, corpos *seminus*, pintados de azul, com máscaras de peixes (tristes)⁷⁶ renovam os sentidos das próprias manifestações e exploram as possibilidades de reivindicação em protesto do Greenpeace no Chile contra uma lei de pesca. Ou, então, apenas se estendem em

⁷⁶ Disponível em: <https://g1.globo.com/natureza/noticia/2012/10/ativistas-do-greenpeace-fantasiados-de-peixes-protestam-no-chile.html>. Acesso em: fev. 2022

calçadas, imóveis, contornados por giz (como nas cenas de crimes)⁷⁷, para simular a morte coletiva e protestar contra o uso de energia nuclear. O que de mais potente têm as manifestações coletivas são as imprevisibilidades e irregularidades em relação às interações sociais costumeiras. E os corpos tentam comunicar, de alguma forma, suas faltas, dores e experiências. Para isso, apropriam-se de recursos expressivos capazes de chamar a atenção e, nas suas pluralidades, comunicar realidades e estimular tensionamentos comportamentais, sociais, econômicos, ambientais, entre outros. Esses ecocorpos, ao construírem uma cadeia de sentidos sobre si, provocam determinado tipo de interrupção no modelo comum, pois rescindem a passividade, a aceitação pura e simples e os comportamentos esperados das massas.

Um breve rastreio sobre as imagens de protestos, ou a presença nestes, permite entender que o conjunto de corpos gera impacto e o modo como se apresenta constitui um texto-postulante, que busca provocar rupturas de sentidos em relação ao corpo individual e às suas potencialidades. Essas diferentes composições das corporalidades são utilizadas pelos grupos para impressionar e despertar a atenção para as suas reivindicações e, dessa maneira, manifesta um corpo político, transformado em campo de disputas, situado como lugar de luta e questionamento sobre as ações humanas. Esse corpo se transveste para demonstrar seu empoderamento, legitimando sua luta. Nessa perspectiva, a Parada do Orgulho LGBTQIAP+ ou Marcha do Orgulho, realizada anualmente em diversas cidades, utiliza-se da arte performática para realizar seus protestos, solicitando uma

⁷⁷ Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL1276949-5605,00-GREENPEACE+PROTESTA+CONTRA+USO+DE+ENERGIA+NUCLEAR+EM+SP.html> . Acesso em: fev. 2022

postura ética de quem os vê e reivindicando igualdade de direitos para a comunidade LGBTQIAP+.

Por fim, os modos de protestos desses ecocorpos podem configurar um entrelaçamento entre identificação e estranhamento, que possibilitam a construção de inusitados textos culturais, políticos e midiáticos. Os rastros de ruptura de sentidos encontrados em determinadas manifestações constituem corpos que são multidão (HARD; NEGRI, 2012), agentes políticos, corpos desejanter, que propõem valores alternativos, novos modos de viver. Por esse caminho, o ecocorpo não pode ser reduzido a uma unidade (assim como a multidão) e é criação de multiplicidades e de diferença. Os autores, em entrevista a Nicholas Brown e Imre Szeman (2006, s/p.), afirmam que “A multidão está engajada na produção de diferenças, invenções e modos de vida. Deve, assim, ocasionar uma explosão de singularidades”. Mas, é bom lembrar que tais singularidades estão interligadas e organizadas por um processo reiterado e aberto. Hard e Negri (In BROWN; SZEMAN, 2006) concluem: “A multidão é a forma ininterrupta de relação aberta que as singularidades põem em movimento”.

O ubercorpo

Os corpos em explosão voltam-se, agora, para a fotografia de moda. O prefixo “uber” foi escolhido por já ser próprio do campo da moda, mas também por trazer os significados de “além de” e de “acima de”. Por um lado, pode parecer redundante tratar de rupturas de sentido em um sistema que se desenvolve em função da constante alteração e inovação imposta pela própria natureza do campo da moda, que precisa se modificar a cada estação em

prol da permanência no mercado e da sua própria sobrevivência. Por outro lado, em função do âmbito de desterritorialização que apresentam, tornam-se relevantes determinadas rupturas de códigos e linguagens operadas em relação à própria moda e à fotografia mais tradicional. Compõem-se, assim, textos que, ao romperem determinados sentidos, entram na esfera das imprevisibilidades e até da arte.

Em artigo escrito com Maurício Pereira Rodrigues (2016), estudamos o *ubercorpo* e encontramos imagens de autoria de fotógrafos⁷⁸ que buscam, nas suas produções, rupturas de sentidos com os códigos dos sistemas semióticos envolvidos, tornando a moda um aspecto secundário e trazendo à tona outras questões, tais como fetichismo, maquinismo, religiosidade, etnicidade, sexualidade. Contudo, é possível perceber esse estilo na produção de fotógrafos⁷⁹ que não atuam na moda, mas trabalham com a inventividade.

Para pensar a desterritorialização provocada por esses textos, Pereira e Rosário (2016) observam que é relevante considerar a reflexão de Claudio Marra (2008) sobre “*no limits*”⁸⁰, um estilo da fotografia de moda que começa a aparecer nos anos 1990, acolhendo produções que colocam em movimento a multiplicidade estética, a imaginação e a criatividade. Essa perspectiva evidencia uma

⁷⁸ Por exemplo, Tim Walker (<http://www.timwalkerphotography.com/>) e Steven Klein (<https://www.instagram.com/stevenkleinstudio/>).

⁷⁹ Fotógrafos que não têm a moda como foco como, por exemplo, Daido Moriyama (<https://www.moriyamadaido.com/en/>) e Walter Firmo (<https://www.instagram.com/walterfirmo/>).

⁸⁰ Para saber mais sobre esse conceito de *no limits* e fotografia de moda, ver, também: PEREIRA, Maurício Rodrigues. **Corpos sem limites**: as rupturas de sentidos na fotografia de moda contemporânea. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação). Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

tendência que impede a orientação da própria moda em direção ao comum, mas estimula o cruzamento dessa área com referências de diversas outras áreas de conhecimento. Um dos pontos de inspiração para esse estilo vem das mídias de comunicação de massa, da cultura pop, mas, também, de citações dos progressos da ciência e da tecnologia. Assim, *no limits*, como diz a expressão, assinala a ausência de limites, “estendeu-se ao âmbito de uma base material efetiva, indicando a possibilidade de violar uma fronteira que sempre foi considerada inatacável: o corpo natural” (MARRA, 2008, p. 190).

O ubercorpo, portanto, mostra-se com mais evidência na criação de imagens fotográficas de moda em que se destaca não a moda em si, mas a concepção de um corpo que difere de si mesmo e se reinventa em personas conectadas com a fantasia, a invenção e a transgressão da técnica. Surgem, então, textos inusitados, com efeito de provocação, mas com um senso estético peculiar, evidenciando desterritorializações de sentidos e provocando overdoses de traduções.

O que se pode perceber nas fotografias examinadas é o desejo de ultrapassar as fronteiras da representação dos corpos e do uso das técnicas, como, por exemplo, em fotos em que a modelo assume a representação de uma boneca articulada mecanicamente⁸¹, ou na adulteração de tamanhos, em que um esqueleto gigante conduz os passos de uma modelo⁸². Ângulos distorcidos, iluminação que não cria contraste, desfocagem, poses inusitadas, personagens fantásticas apoiam a construção desses textos. São doses de surrealismo

⁸¹ Disponível em: <http://www.maisglam.com/2011/11/as-bonecas-de-tim-walker.html>. Acesso em: fev. 2022.

⁸² Disponível em: <https://www.shockblast.net/tim-walker-photography/>. Acesso em: fev. 2022.

que trazem rupturas de sentidos a essas imagens, permitindo perceber um contexto de maior fluidez das poéticas e da imaginação. Uma coleção de maquiagem apresentada por modelos com máscaras brancas que cobrem todo rosto⁸³, por exemplo, provoca uma abertura para o novo, para a potência da criação, para a flexibilização de sentidos.

Diante dessas perspectivas do *no limits*, é necessário retomar os estudos sobre a fronteira, tão caros à obra de Lotman (1996) e da SC – conceito que foi abordado em capítulo anterior e é complementado aqui. Para o autor, a fronteira delimita espaços culturais particulares, servindo como filtro de informações e mensagens, sendo, por sua vez, um espaço dialógico de intercâmbio com outros códigos, outras semiosferas e, por isso, também geradora de sentido quando se coloca na condição de tradutora. A ideia de “não ter limites” abre espaço para pensar em não ter fronteiras, contudo, os espaços fronteiriços são fundamentais para entender as possibilidades de tradução dos textos semióticos e as investidas da semiosfera (no caso, a semiosfera da moda) sobre seus próprios limites. É possível entender que o *no limits* se configura nos espaços fronteiriços, porque ali se encontram mais intensamente as janelas de intradutibilidade, exigindo reorganização de códigos, adequação de sentidos e atualização de linguagens. Pensar em fronteiras mais frouxas e mais líquidas na moda, como indicou Marra (2008), é colocar em maior fluxo – e, no entanto, ambigualmente, também em maior tensionamento – signos de diferentes sistemas culturais e semiosferas. Tal operação estimula

⁸³ Disponível em: https://i-d.vice.com/en_uk/article/d3vkyw/visionaries-steven-klein-and-franois-nars-collaborate-to-take-our-faces-to-amazing-places. Acesso em: fev. 2022

outro olhar sobre a moda e o corpo, bem como apresenta novas poéticas às imagens.

Nesse sentido, Pereira e Rosário (2016) observam que o conceito de “*no limits*”, mais do que romper com os sentidos do corpo natural, tem o papel de gerar experimentações sobre a condição do corpo em criações fotográficas de moda. Esses textos penetram na seara artística, mas também se infiltram em espaços teóricos importantes, uma vez que suscitam novas narrativas por meio dessas semioses múltiplas. O corpo, nesse processo de criação, pode ser explorado sob diversas matrizes temáticas, tornando-se um aporte reflexivo sobre a cultura que o contextualiza, assim como ressignifica e lança para essa mesma cultura elementos outrora modelizados (SC).

A moda propicia corpos em explosão em diversos âmbitos. A criação artística fotográfica apresentada aqui é uma delas. Não se pode esquecer, todavia, que ela também explode os sentidos dos corpos, por exemplo, ao estimular a produção de corpos anoréxicos para as modelos e para suas/seus admiradoras/es. Essa desconstrução de um corpo saudável vira padrão de beleza (e até de saúde). A potência do sistema da moda cria modelos muito restritos para os corpos ligados aos complexos industriais e capitalistas do mundo ocidental e, certamente, impõe e codifica modelizações mais ou menos hegemônicas, alinhadas com os propósitos comerciais de grandes marcas e atores dessa indústria. Isso posto, por outro lado, é possível encontrar a moda contemporânea que vislumbra, inclusive, uma “antimoda”, como aponta Lipovetsky (1989).

É importante, na perspectiva do ubercorpo, realçar a potencialidade das produções de moda que apresentam fluidez de fronteiras e que, portanto, não demarcam limiares, que desterritorializam códigos e sentidos, que delineiam corporeidades como artifícios e que, ao criar imprevisibilidades, questionam a própria moda. Como

afirmam Villaça e Góes (2014), “[...] a moda adquire hoje o sentido de uma estratégia corporal na busca de mais expressão, propiciando movimentos de simulação e dissimulação, aumentando o poder do corpo de afetar e ser afetado” (VILLAÇA; GÓES, 2014, p. 127).

O *corpuludens*

Esta seção dedica-se a abordar o corpo lúdico que se encarna em jogos no ciberespaço e que, pelas possibilidades que lhes são oferecidas, assume diferentes formatos, personagens e papéis. Ele pode ser entendido como a reconfiguração do corpo físico em um processo de construção textual do indivíduo em algoritmos, em que não há qualquer arbitrariedade em relação a semelhanças ou similaridades físicas e psíquicas. É seu quesito operar pela desencarnação da materialidade física, pela dispersão das características físicas e psíquicas, até mesmo pela negação de si (ou de partes de si). Consequentemente, é condição fundante a criação de um texto novo a partir das possibilidades oferecidas pelas séries numéricas.

Para serem explosivos, esses corpos precisam ser inventivos, representados não pelas similaridades, mas pela ressignificação de suas possibilidades de ser, inspirados na fantasia e no imaginário. Esses textos manifestam-se, muitas vezes, por meio de avatares nos jogos eletrônicos, materializados, sobretudo, em seres fantásticos. E, no momento atual, tendem muito a se materializar em avatares no metaverso, o qual têm sido espaço para diversas expressões, desde texto de treinamentos técnico-científicos até brincadeiras lúdicas de exploração de outros universos.

Como um modo de atualização do corpo humano, o *corpuludens* permite uma encarnação no mundo digital criada e

explorada de acordo com as preferências do sujeito operador (jogador/usuário) – e, assim, são configuradas desde heroínas fisicamente super perfeitas até animais míticos, ciborgues e objetos. Da forma como conhecemos o na contemporaneidade, o avatar pode ser entendido como a representação virtual que permite a “encarnação” de uma forma material. Nesse sentido, é um composto de elementos técnicos (elétrons, pulsos binários, bits, bytes), tornando-se o meio pelo qual é possível ter um tipo de experiência singular no ciberespaço. Essa representação do jogador em imagens tem uma ressignificação natural, a qual livra o sujeito das limitações do seu corpo físico e das limitações do tempo e do espaço devido à necessidade de haver uma recriação específica para aquilo ou aquele que representa (FRAGOSO; ROSÁRIO, 2008). O avatar, então, incorpora uma forma de vida que habita os ambientes digitais, podendo assumir as mais diversas aparências, personagens e papéis. É esse aspecto, o das suas potencialidades, que se mostra relevante no *corpuludens*, ligado, sobretudo, às possibilidades de criação que, por vezes, parecem querer imitar o divino e o surreal.

Obviamente, cada ambiente digital apresenta suas limitações técnicas, contudo, em termos de criação textual e de operação sobre os códigos modelizantes, é possível praticar rupturas de sentidos relevantes: qualquer ser humano, com as competências necessárias, pode exercer o poder da transmutação e configurar-se em objetos, animais, seres fantásticos, recriar seu gênero, redefinir sua faixa etária, esculpir seu físico a seu *bel* prazer. Uma das vias relevantes do jogo que usa avatares e que permite a sua construção parece ser, sem dúvida, a permissão para liberar a imaginação, tensionar os padrões socioculturais e, também, ressignificar o corpo (mesmo que muitas vezes isso não seja feito).

É preciso considerar, entretanto, que os avatares não se constituem como uma inovação total quando pensamos nos jogos digitais, uma vez que a representação do humano sempre esteve presente no sistema lúdico e, portanto, nos jogos *off line*. Parte-se do pressuposto de que o jogo é uma representação das formas de relações sociais e culturais em que se está inserido, uma vez que ele apresenta um traço social importante, se insere na vida cotidiana e é um dos formatos de textos culturais e comunicacionais que tem expressado desejos, comportamentos e fantasias da sociedade. Por outro lado, desde já é preciso considerar que há jogos em que a construção de avatares não se mostra semioticamente explosiva, pois os jogadores, ao construir o texto que os representa no mundo *on line*, mostram-se atrelados à modelização do sistema do corpo na cultura ocidental. Pesquisa realizada por Fragoso e Rosário (2008) aponta que, apesar das tantas possibilidades de criação de seres e objetos oferecidas pela máquina (mesmo que limitadas pelas opções disponíveis), os jogadores se atinham a construir seu avatar de forma similar a si mesmo e de acordo com a estética caucasiana.

Mais importante, entretanto, é entender a função semiótica do jogo – ou seja, sua capacidade de produzir sentidos, conforme apontado por Huizinga (1996)⁸⁴. Nessa via, o autor discute importantes elementos articuladores da cultura do jogo que auxiliam a compreender seus sistemas e codificações, tais como: a busca por prazer e divertimento; a irracionalidade, a tensão e a incerteza que o acompanham; a excitação advinda dessa prática. Essas são, sem

⁸⁴ Huizinga foi um dos primeiros a propor um estudo sobre a relação entre jogo e cultura, que resultou na publicação de *Homo Ludens*, em 1938. A obra traz elementos importantes para a compreensão do jogo que podem ser percebidos na sociedade contemporânea.

dúvidas, características do *corpuludens*. A noção de jogo por ele construída é a seguinte:

[...] o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da ‘vida quotidiana’. (HUIZINGA, 1996, p. 33).

É, justamente, o elemento lúdico do jogo que o coloca em funcionamento e permite a explosão semiótica dos corpos que nele se configuram. O jogo e o lúdico estão intimamente ligados, inclusive na sua origem etimológica – do latim *ludere*, de onde deriva *ludens*, expressão substituída por *jocus*. A evolução do social, entretanto, “quer progredindo, quer regredindo” – como bem coloca Huizinga (1996), ocultou o elemento lúdico sob uma cultura que absorveu e cristalizou muito mais o saber. Enquanto a herança racionalista minimiza a ousadia, o correr riscos, as incertezas e a tensão, a herança lúdica tende a maximizar esses elementos, porque é justamente com eles que brinca. Assim, os jogos digitais retomam o lúdico no âmbito da cibercultura, afinal ele é traço essencial e importante nas sociedades humanas e precisa ser exercitado.

O que se pode observar na produção de avatares nos jogos digitais, em muitos casos, é uma ruptura de sentidos em relação ao sistema modelizante do corpo. Este funciona como fonte de poder e opressão pelo sistema vigente de regulação da ordem social, considerando as padronizações e normatizações que tensionam o sujeito à constante vigilância e ao desempenho de seu papel de acordo com o esperado pela sociedade. Em diversos jogos digitais,

pode-se observar (a permissão para) rompimentos com os padrões culturais vigentes, sobretudo pela entrada no mundo da fantasia, permitindo, assim, a explosão semiótica do corpo.

É claro que os jogos digitais são uma expressão do mundo da fantasia que, por si só, direciona à ideia de liberdade de criação, por vezes, permite superar a morte, ressuscitar, passar dias sem comer ou dormir, entre outras características que tornam o corpo biológico obsoleto. “Se dantes o corpo encarnava o destino da pessoa, a sua identidade intangível, hoje é uma proposição a afirmar e a restaurar permanentemente. Entre o homem e o seu corpo tem lugar um jogo, no duplo sentido da palavra” (LE BRETON, 2004, p. 67). O mesmo autor diz que a internet é um espaço de instituição da máscara, uma vez que não tem que prestar contas dos mecanismos que multiplicam as identidades.

Nos jogos digitais, o corpo físico do jogador transforma-se em um corpo virtual que difere do original de muitas maneiras, mas uma delas é, sem dúvidas, a ausência de órgãos, ou o corpo oco, conforme menciona Le Breton (2004) e evidencia Stelarc (1997, p. 56): “A solução para modificá-lo não pode ser encontrada em sua estrutura interna, ela está simplesmente em sua superfície”. Se, por outro lado, a representação da pele é um dos elementos essenciais para a incorporação do avatar, por outro, a pele do jogador perde sua função fronteira, como limite do corpo, já que o sujeito passa a existir em, pelo menos, dois mundos, transpondo limites. A noção de corpo cujas fronteiras estão nos limites da pele sofre reconfiguração, sendo possível existir além e aquém da pele (ROSÁRIO; RAMOS, 2006).

Caillois (1990), ao refletir sobre o jogo, traz duas características importantes para que esse *corpuludens* seja capaz de promover rupturas de sentidos: o mistério e a simulação. Esses elementos são capazes de ativar o jogo, lançar o desafio das rupturas de sentidos,

juntamente com os componentes da ficção e do divertimento. Esses quatro elementos são facilmente encontrados nos jogos digitais. No Wow (World of Warcraft), por exemplo, o jogador é transportado para um mundo medieval de ficção, onde tem que simular, por meio do avatar, um ser fantástico da Horda ou da Aliança. Essa diversão teve mais de 29 milhões de jogadores mensais ativos no último trimestre de 2020, segundo a empresa que o criou, Acti Blizzard⁸⁵. O jogo com mais jogadores no momento, segundo a revista Forbes⁸⁶, o PUBG Battlegrounds, no entanto, oferece a construção humana de seus avatares modelada pelas regularidades, previsibilidades e continuidades.

Para finalizar

Com certeza, é possível cartografar ainda outras variedades de explosões semióticas dos corpos e capturar seus modos de produção de diferença e de inventividade. Desvendar corpos em explosão ou, com menos intensidades, corpos que provocam rupturas de sentidos, requer atenção às irregularidades, descontinuidades e imprevisibilidades manifestadas nos textos culturais. Por meio desses textos e de suas semioses, pode-se identificar os processos de construção e desconstrução de sentidos, bem como as possibilidades de tradução e os momentos de intradutibilidade. É, portanto, na dimensão da semiosfera que se realizam os processos de significação relativos às transmutações, aos

⁸⁵ Disponível em: <https://www.legiaodosherois.com.br/2021/world-of-warcraft-recorde-shadowlands.html>. Acesso em: fev. 2022

⁸⁶ Leia mais em: <https://forbes.com.br/forbes-tech/2022/03/os-5-games-mais-jogados-no-mundo-ate-marco/>. Os 5 jogos mais jogados do mundo até março, por Luiz Gustavo Pacete.

tensionamentos e às criações de sentidos para os corpos em explosão, os quais têm papel essencial na abertura para a diferença.

Os corpos em explosão são fundamentais para provocar o tensionamento sobre os sistemas semióticos, operando como resistência de forças (LOTMAN, 1999), que leva à problematização dos usos costumeiros das linguagens, reagindo aos modelos racionalizantes e reducionistas. Afinal, textos que se organizam pela trivialidade e pela repetição caminham em direção às universalizações e às totalizações, permitindo o engendramento de estereótipos e preconceitos por semioses limitadas e limitantes.

Por isso, é importante entender que os textos que estão fora da nossa semiosfera, ou seja, fora das nossas competências semióticas, também precisam receber o benefício da semiose pelo alargamentos das fronteiras, pela abertura a zonas inadvertidas de sentidos. São as instabilidades de diversas ordens, inscritas nos corpos em explosão, que vão movimentar negociações de sentidos e lógicas de coexistência na semiosfera. Por outras palavras, o tensionamento provocado pelos corpos em explosão mantém viva a comunicação, porque permite o transbordamento dos códigos e das composições textuais, considerando, também, o que está fora do seu território, sobretudo, ativando o dispositivo pensante da cultura.

Referências

BROWN, Nicholas; SZEMAN, Imre. **O que é multidão?** Questões para Michel Hardt e Antonio Negri. Novos estud. CEBRAP (75). Jul., 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/DSTWR3p6CbpgQ-CFWtdBTYSQ/?lang=pt#:~:text=Multid%C3%A3o%2C%20livro%20mais%20recente%20de,din%C3%A2mica%20social%20do%20s%C3%A9culo%20xxi>. Acesso em: 20 fev. 2022.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens – a máscara e a vertigem**. Lisboa: Cotovia, 1990.

CAMPELO, C. R. **Cal(e)idoscorpos: um estudo semiótico do corpo e seus códigos**. São Paulo: ANNABLUME, 1996.

CAPRA, Fritjof. **A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos**. São Paulo: Cultrix, 1997.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1995.

FRAGOSO, Suely; ROSÁRIO, Nísia Martins. Just like me only better. In: **Cultural attitudes towards technology and communication**. Murdoch: Murdoch University, 2008, v. 1, p. 314-327.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão: guerra e democracia na era do império**. Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 2012.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

KASTRUP, Virginia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. **Psicologia & Sociedade**. 19 (1), abr. 2007.

LE BRETON, David. O corpo enquanto acessório da presença – notas sobre a obsolescência do homem. **Revista de Comunicação e linguagens – Corpo, técnica, subjetividade**. N. 33, jan/2004. p. 67-81.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades contemporâneas**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

LOTMAN, Iuri.. **Cultura y Explosion. Lo Previsible y lo Imprevisible en los Procesos de Cambio Social**. Tradução de Delfina Muschietti. 1ª edição. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999.

LOTMAN, Iuri; USPENSKII, Boris; IVANÓV, V. **Ensaio de Semiótica Soviética**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

LOTMAN, Yuri. **Semiosfera I** - semiótica de la cultura e del texto. Madrid: Cátedra, 1996.

MARRA, Claudio. **Nas Sombras de um Sonho**: história e linguagens da fotografia de moda. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

PEREIRA, Maurício Rodrigues; ROSÁRIO, Nísia Martins. No Limits na Fotografia de Moda: o UberCorpo. In: XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom, 2016, São Paulo SP. Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – **Anais da Intercom**, 2016.

ROSÁRIO, Nísia Martins e RAMOS, Mariana. Encarnações lúdicas no ciberespaço. **Razón y Palabra**, v. 52, p. 158-171, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu (org). **A identidade e a diferença**: perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SOMARIVA, Mariana; ROSÁRIO, Nísia Martins. As explosões de Oliver: o transcorpo e a reconfiguração subversiva de sentidos. In: XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2015, Rio de Janeiro RJ. **Anais INTERCOM**, 2015.

STELARC. Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota. In: DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no século XXI**: a humanização das tecnologias. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

VILLAÇA, Nísia; GÓES, Fred. **Em Nome do Corpo**. 2. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

12 CORPOS EM IMPLOÇÃO

Este capítulo, de certa forma, complementa o anterior, cuja intenção foi apontar as potencialidades criativas das corporalidades pela perspectiva semiótico-comunicacional em textos que rompem com os códigos hegemônicos em diferentes dimensões. O conceito de explosão de Lotman (1999) é muito fecundo para pensar as potencialidade de abertura à diferença, à produção de resistência e à criação, ao novo. É importante destacar que o autor convida a entender esse conceito não pela via da pólvora, porque a metáfora física é simplificadora e encaminha para os sentidos de devastação e destruição. Para ele, a melhor forma de compreender a explosão é remeter à época dos grandes descobrimentos, o que evoca o nascimento e a nova criatura vivente, “Transformação criativa da estrutura da vida...” (LOTMAN, 1999, p. 53)

A explosão, igualmente, é muito potente para pensar as intensidades dessas ocorrências semióticas em todos os âmbitos da cultura e o modo como elas se engendram. É nessa linha que se constitui a proposta deste capítulo, buscando dar um passo aquém e, mediante a apropriação do conceito de Lotman, fazer nele uma fissura para pensar a implosão⁸⁷ semiótica.

Pela cartografia midiática, sobretudo no território do audiovisual, foi possível perceber que o processo de explosão perdia muita intensidade nas mídias em geral, mas, sobretudo, nas chamadas

⁸⁷ A noção de implosão já foi trabalhada também em ROSÁRIO, Nísia Martins; AGUIAR, Lisiane. Implosão mediática: corporalidades nas configurações de sentidos da linguagem. Significação. Revista de Cultura e Audiovisual. v. 41. n. 42, 2014, p. 166-185.

mídias de massa (com grande alcance de público) e que hoje não se limitam mais à televisão. O que ficou evidente é que, quanto maior o público, mais homogênea deve ser a produção de conteúdo, ou seja, mais os textos devem se enquadrar nos usos convencionados das linguagens e dos modelos prontos, repetidos e legitimados, afinal, formatos que se repetem geram segurança aos enunciatários e, ao mesmo tempo, facilitam os processos de tradução. Por outras palavras, quanto maior a inventividade gerada pelos corpos, maior o esforço para a tradução. Lembrando o que já foi abordado, a geração de novos sentidos tem correlação direta com o tensionamento sobre o processo comunicacional, uma vez que desestabiliza os sistemas, os códigos e os sistemas modelizantes.

Nessa perspectiva, as observações e reflexões sobre os textos de corpos eletrônicos nos levaram a defender que o conceito de explosão desenvolvido por Lotman (1999) tem dificuldade de se realizar com intensidade em grande parte dos meios, e, quando se realiza, ocorre de maneira muito peculiar. Entendo que a baixa força do processo explosivo pode ser chamado de *implosão*, considerando que a cadeia de causa e efeito é preservada; o imprevisível é controlado no intuito de se transformá-lo em regularidade; há agitação nos códigos, mas com prudência; os formatos permanecem os mesmos mudando o conteúdo ou vice-versa. Na implosão, as alterações não podem ocorrer em grande escala, mas têm que ser programadas, avisadas e, de certa forma, traduzidas anteriormente para o público; enfim, os tensionamentos e as interseções são diminuídas para estabilizar uma dinâmica veloz. Os efeitos da implosão, portanto, tendem a ficar restritos aos limites da emissora, a qual vive um tensionamento interno, mas busca não tensionar o público e a sociedade a não ser de forma muito gradual. Ela não emerge da casualidade (como ocorre com a explosão), pois é planejada, e

a densidade de novas informações é ponderada. Se o processo de explosão não prevê o caminho de seu desdobramento, não tem um percurso pré-definido, a implosão busca delinear caminhos anteriormente, por exemplo, por meio de pesquisas e sondagens diversas, buscando prever a performance dos textos midiáticos quando forem colocados em circulação.

Tecnicamente, a diferença entre explosão e implosão é que a primeira é uma arrebentação súbita pela expansão repentina de um corpo “sólido”, e a segunda é a irrupção intensa num espaço fechado. A melhor definição é a de que a implosão é uma explosão controlada, feita dentro de procedimentos planejados e rigorosos que visam a arrebentações cronometradas, em pontos específicos, com o objetivo de abalar as estruturas para que elas sejam rompidas e/ou desmontadas. Na mídia, isso se atualiza em processos meticulosamente planejados para apresentar os textos que seriam explosivos, oferecendo informações importantes para o processo de tradução. A implosão pode se dar também quando o novo é rapidamente apropriado, enquadrado e regularizado. Observe-se, portanto, que a implosão não é o oposto de explosão, mas apenas outra forma desta última.

Para entrar mais profundamente na dimensão da implosão, é importante entender os fluxos que se organizam na semiosfera e, assim, lembrar que os movimentos graduais e os movimentos explosivos dos sistemas semióticos fazem parte de um mesmo mecanismo da estrutura sincrônica. São princípios estruturais opostos e complementares que parecem estar em constante tensionamento e que configuram o estático e o dinâmico, a conservação e a mudança, a unidade e a pluralidade. A implosão, por operar com a potência da criação e da transgressão, não pode ser enquadrada no movimento gradual, mas como as imprevisibilidades buscam ser controladas,

também não se configura como explosão. Ela fica em um *entre* que busca a novidade pelo viés de uma atualização programada. Assim, celebridades, em geral, não fazem transformações radicais, mas em aspectos localizados, como uma cirurgia plástica, um corte de cabelo radical. A série *Hoje é dia de Maria* (Globo)⁸⁸, por exemplo, foi ostensivamente anunciada, inclusive no horário nobre, e uma grande reportagem no Fantástico (Globo) explicou detalhadamente como foi feita a produção, o cenário, o porquê da escolha do figurino, o comportamento dos personagens, entre outros. O mesmo acontece com novos programas televisuais, de modo que a informatividade que antecede o novo, inclusive, extrapola os limites das emissoras e toma conta da internet por meio de *sites*, blogs e redes sociais. A tal ponto que uma mudança de cenário pode funcionar como a simulação de uma implosão.

Lotman (1999, p. 27) afirma que “tanto os processos explosivos como os processos graduais assumem funções importantes em uma estrutura com funcionamento sincrônico: os primeiros asseguram a inovação, e os segundos a continuidade”. A semiosfera midiática opera sobre esses princípios complementares, mas com muito cuidado quando se trata de “detonações” de textos que rompem com padrões e regularidades. Nessa via, a combinação entre explosão e gradualidade precisa ser observada dentro de determinado contexto histórico, social e cultural, segundo Lotman (1999, p. 87), para ter coerência e validade, sem esquecer que a realidade está “rodeada de vários processos sincrônicos a ela, e estas influências colaterais, interferindo umas nas outras constantemente, podem turvar o quadro preciso da alternância entre explosão e gradualidade”.

⁸⁸ Exibida em 2005.

A depender da mídia e dos preceitos que as configuram, os movimentos graduais e explosivos mostram-se com mais ou com menos intensidade, tendo em vista a maneira como as lógicas culturais (sobretudo as neoliberais, patriarcais, capitalistas, colonizadoras) as afetam. A complexidade dessas lógicas parece encaminhar para que sejam usadas fórmulas que deram certo, modelos legitimados de sucesso para os textos midiáticos, mesmo para aqueles que não têm grande alcance. De certa maneira, há uma tendência a que a segurança vença a criatividade, tendo em vista que esta última pode desagradar o público, os patrocinadores, os seguidores etc. Entretanto, há um mecanismo sobre o qual não se faz uma reflexão: os textos produzidos, as aprovações ou desaprovações estão submetidas à organização do sistema cultural e comunicacional (conforme entendido pela semiótica da cultura). Dessa forma, é possível pensar que nem enunciadores, nem enunciatários estão dispostos a sair de sua zona de conforto e questionarem como os textos são construídos e como os sentidos vão se solidificando e sendo validados e até estereotipados.

Para se ter uma ideia sobre mudanças midiáticas, pode-se perguntar: há quantas décadas os telejornais são apresentados em bancadas e com chamadas de reportagens? Contudo, o questionamento não se restringe à repetição do formato, mas engloba também tantas outras continuidades que solidificaram a autoridade, a credibilidade e a legitimidade desses programas, para além ou aquém da qualidade da notícia. Ao que parece, telejornais (e tantos outros programas) não são um território para a explosão semiótica. Como exceção, pode-se lembrar de um telejornal muito criticado⁸⁹, exibido pelo

⁸⁹ Jornal do SBT – 1ª Edição.

SBT por volta de 2003, em que a principal atração eram os corpos das apresentadoras que deixavam as pernas e o colo à vista, cópia de telejornais estrangeiros que logo foi expelido da semiosfera midiática. No mais, todos os telejornais parecem muito similares, tanto de tv aberta quanto de emissoras pagas.

O caminho para entender a implosão também passa pela memória que se relaciona à diacronia e, portanto, à continuidade. A dimensão da memória coletiva é bastante complexa, mas é possível entender que ela armazena apenas uma parte do todo, e, nessa via, é mais simples se consubstanciar pela constância de textos regularmente repetidos, pelas invariâncias de determinados códigos, bem como pelo caráter ininterrupto e regular daquilo que é reconhecido e validado. Nas tramas tecidas entre memória e criação, vai se definindo, por meios de tensões, o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido, o que é assimilado, o que é excluído, em um jogo de prescrições. As disputas de sentidos também levam à definição dos espaços da implosão.

Nessa perspectiva, a existência de alguns textos e/ou códigos midiáticos que permanecem quase invariáveis auxiliam na configuração de uma memória comum e facilitam a sua tradução, tanto quanto a sua produção. Portanto, as lógicas do gradual e do explosivo, na mídia, são muito peculiares, porque estão correlacionadas diretamente aos interesses econômicos, ao gosto do público, à qualidade técnica para a produção e às competências midiáticas de cada um – afinal, somos todos produtores de conteúdos. Como não somos “alfabetizados” para as mídias da mesma forma que somos para a língua (portuguesa), é possível prever muitos lapsos na compreensão mais profunda do funcionamento dos textos, tanto no âmbito da produção quanto no da tradução.

A composição gradual ou explosiva dos textos corporais na mídia está subordinada, por conseguinte, às complexas leis do movimento

da semiosfera e tem relação com a conjugação de simultaneidades e de sucessões. É evidente que os espaços da semiosfera não estão organizados de maneira igual em todas as partes, e Lotman (1996) observa que a divisão entre núcleo e periferia é própria da organização interna dessa dimensão, sendo que no núcleo estão os sistemas dominantes. Conforme já foi observado em outros capítulos, os ambientes de maior tensionamento se dão no limiar da fronteira que é entendida pelo autor como um conjunto de pontos que pertencem simultaneamente ao espaço interior e ao espaço exterior da semiosfera. A implosão ocorreria nas bordas do centro da semiosfera midiática, causando menos problemas de tradução.

Um nível de inventividade

Conforme abordado em capítulos anteriores, há uma padronização bem consistente para os corpos que circulam nas mídias, mas é necessário que eles se atualizem de alguma forma, em geral pelo processo da gradualidade. Não é possível afirmar, todavia, que não existe inventividade nos meios, pois a concorrência é grande e a necessidade de trazer o novo apresenta-se intensamente, mas a aprovação do público sempre está em questão, pois é ela que garante o sucesso e a permanência dos produtos. Por outras palavras, mesclam-se a capacidade do reforço da signicidade nas formas já usuais de comportamento e, de forma muito bem planejada, é engendrada a capacidade de ruptura com os sistemas sígnicos estabelecidos – levando em conta índices de audiência, número de seguidores, perfil do público, patrocinadores, entre outros.

Não se pode esquecer, entretanto, que Lotman (1996, 2000) entende que existe uma consciência não homogênea em relação

aos textos, quando se considera dinamicidade e imprevisibilidade na geração de novos sentidos. Ou seja, não há controle sobre o processo de semiose. A relação assimétrica e a constante necessidade de escolha fazem da tradução um ato de geração de novos sentidos e corresponde à função criativa da linguagem. O conceito de texto, nesta via, configura-se pelo princípio da trama, já que, ao recorrer à etimologia da palavra, Lotman (2003) observa que o termo inclui a ideia de *entramar-se* nos fios do tecido. “O texto não se apresenta como a realização de uma mensagem em uma só linguagem, mas como um complexo dispositivo que se compõe de vários códigos, capaz de transformar as mensagens recebidas e gerar novas mensagens” (LOTMAN, 2003b, *on line*).

A complexidade dos textos pela intersecção de vários sistemas de signos aumenta exponencialmente as possibilidades de imprevisibilidades nos movimentos de semiose e, portanto, a possibilidade de incompreensão ou compreensão limitada. Por isso, os textos midiáticos, em grande parte das vezes, tendem a operar sobre as continuidades, regularidades e previsibilidades. Afinal, para que as traduções ocorram, é preciso que os textos se configurem sobre modelos midiáticos, mas também tenham abertura para buscar, em espaços externos, elementos que favoreçam as interpretações. Lotman (1999, p.42) afirma que “o mundo da semiose não está fatalmente fechado em si mesmo, mas joga com o espaço que lhe é externo”.

Os textos corporais midiáticos, em sua maioria, estão presos a formatos bastante rígidos (aqui estamos considerando, sobretudo, textos audiovisuais). Nas redes sociais, por exemplo, as corporalidades ficam atreladas não só à linguagem do meio, mas igualmente às gramáticas das plataformas, que, muitas vezes, são bastante rígidas ou limitadas e, igualmente, estão atravessadas pelos sistemas

culturais – considerando o que Lotman entende como subconjunto de determinadas organizações. Essa sobreposição de sistemas torna as expressões das corporalidades muito mais engessadas, atravessadas pelas estratégias de interdição e prescrição. Assim, é possível perceber que os textos midiáticos destinados a grandes públicos funcionam dentro de um sistema que busca aplanar as contradições dos códigos, das estruturas, das linguagens, eliminando as contradições que aparecem na sua inevitável dinamicidade. O motivo principal disso parece ser a manutenção da audiência e, por consequência, do investimento financeiro de anunciantes, patrocinadores, apoiadores.

Mesmo os audiovisuais publicados na internet com autores anônimos e amadores tendem a seguir as regularidades midiáticas, mantendo o mesmo tipo de enquadramento, de iluminação, ângulo, performance corporal. Percebemos que, quanto mais “mídiatizado”⁹⁰ for o sujeito, mais o seu produto se enquadra nas regras e gramáticas dos meios, constituindo-se sobre códigos já estabelecidos. Todavia, isso não quer dizer que as mídias não operam sobre a função criativa, mas, sim, atuam a partir de uma previsibilidade que é própria do meio. Lotman (1999) lembra que a imprevisibilidade não é uma possibilidade ilimitada, mas está conectada a um conjunto de possibilidades. Se é responsável pela autorrenovação, não há dúvida de que a função criativa está presente nos textos corporais midiáticos. Contudo, temos que considerar os modos pelos quais os textos novos se manifestam: anúncio prévio, mudanças ajustadas, repetição contínua, tradução prévia, busca pelo enquadramento nas regularidades.

⁹⁰ O uso desse termo está relacionado ao sujeito que tem preparo e conhecimento dos funcionamentos e usos da linguagem midiática, no que se refere às suas técnicas, formatos códigos, gramáticas e, sobretudo, aos modos de usar seu corpo midiaticamente.

Ao examinarmos as telas, percebemos a manifestação de muitas formas dos corpos em implosão. E, por vezes, a tentativa de implosão não funciona. Ainda que seja anunciado regularmente, explicado por meio de reportagens, elogiado por críticos e atores buscando familiarizar o público, um programa inusitado pode ser expelido do centro da semiosfera. Quando a criação extrapola, com certa intensidade, os modelos legitimados, por mais bem produzido que seja, o produto pode não emplacar no gosto do público – não porque não tenha qualidade, mas porque a habituação a um tipo específico é mais forte, e traduzir o diferente (sem esquemas pré-concebidos) requer algum esforço. Assim, a percepção automática do público pode ser “não gostei”. Minisséries da Globo como *Hoje é dia de Maria*, *A Pedra do Reino* e *Capitu*, primorosamente produzidas e com roteiros excelentes, não tiveram a audiência esperada, apesar de serem muito publicizadas. Esse estilo trazido por Luis Fernando de Carvalho, diretor das produções citadas, parece ter ficado na fronteira da semiosfera televisual, aguardando outro momento para ser resgatado.

Por outras palavras, a quantidade de corpos em explosão tende ser minimizada nas telas com grande audiência. Se considerarmos o número de seguidores, pode-se perceber a predominância de corpos eletrônicos “ajustados” entre os *influencers*; todavia, esses perfis não eliminam corpos ativistas (contra o racismo, a gordofobia, LGBTfobia etc.) que causam implosão, mas que se inserem nas redes sociais e, mesmo diferenciados, ajustam-se para conquistar seguidores. É, também, o caso da presença de casais gays em telenovelas (da Globo, mais especificamente). Nossa lembrança nos remete à *Torre de Babel* (1999), em que o casal homossexual composto por mulheres teve que ser retirado do ar em função das interdições da audiência. Os corpos gays foram

interditados, mas não caíram totalmente no esquecimento, ficaram em latência (conforme explicações de Lotman sobre os processos culturais) e se manifestaram em outras novelas, muitas vezes por meio do humor, outras, por meio de segredos e, finalmente, de forma mais concreta no tão esperado beijo gay que aconteceu em 2014, no final da novela *Amor à Vida*. De certa maneira, tal corporalidade foi assimilada pela semiosfera das telenovelas e inserida em novelas seguintes como em *Babilônia* (Globo). A diacronia do beijo gay nas telenovelas da Globo demonstra muito bem o processo de implosão, pois vai sendo anunciado, testado, planejado, avaliado, mas não colocado em circulação até que a aceitação do público, mesmo com alguma resistência, “permita” que o texto seja veiculado.

Claro que, para além da hegemonia, sempre se manifestam linhas de fuga, que não são necessariamente planejadas, e as transmissões ao vivo são muito “eficientes” para corpos em explosão que fazem o que não é esperado, como passar na frente do repórter e tomar a palavra sem seguir os protocolos. Contudo, o olhar atento sobre esses textos permite verificar que, mesmo aqueles que apresentam a imprevisibilidade têm um rápido redirecionamento, correção de rota, mudança de câmera, chamada para os comerciais etc. Viralizam em um primeiro momento, mas logo caem no esquecimento e são desconsiderados.

Os conteúdos produzidos amadoramente na internet são mais propícios às experimentações, porque não dependem de patrocínio e não estão tão atrelados ao número de seguidores e *likes*. Mantendo as devidas proporções, os canais pagos também parecem ser mais abertos às inovações, às testagens, à inserção de corpos implosivos diversos, em que há mais espaço para a função criativa da linguagem. Muitas das assertivas dessas emissoras são estendidas para as

de canal aberto, afinal os meios hegemônicos são bastante hábeis em capturar, “gramaticalizar” e apropriar-se de textos que operam sobre a criatividade, diminuindo a sua força da inovação e, por consequência, naturalizando-os e, até mesmo, banalizando-os em suas incontáveis repetições. Nesse processo de rápida apropriação e implosão, a mídia vai operando com a criatividade, muitas vezes legitimando textos que se manifestam fora da sua semiosfera. Bom exemplo disso é a dança “Passinho”, que nasceu na Zona leste de São Paulo e mistura diversos estilos, em movimentos livres, que, muitas vezes, são realizados em disputas entre os dançarinos. Surgida na periferia, a dança popularizou-se e logo estava em programas de tevê, apresentado como cultura popular com certa excentricidade. A apropriação midiática, contudo, implodiu essa manifestação produzindo ajustes estéticos e perfil de rentabilidade, criando o grupo musical Dream Team do Passinho.

Explosão controlada

Muitas são as possibilidades de explorar as ocorrências explosivas e implosivas nas mídias, e a escolha para a abordagem neste capítulo é bem peculiar. Em estudo feito com Guilherme Almeida (2014), cartografamos alguns políticos, cuja origem se vinculava ao que podemos chamar de corpos que promoveram rupturas de sentidos e que, posteriormente, foram enquadrados em procedimentos cuidadosamente planejados para manifestar sua diferença. Entre eles, está o cearense Francisco Everardo de Oliveira Silva. A memória coletiva ainda lembra do humorista e deputado federal Tiririca, que é um simulacro da alteridade que cavou espaço no mundo midiático e político tão rigidamente codificados. O

palhaço Tiririca foi lançado ao estrelato com o sucesso da música “Florentina”, em 1996, e consolidou-se como humorista de sucesso no início dos anos 2000. A fama desse humorista consagrou-se pela composição de ingenuidade, ignorância, zombaria e sátira, lembrando o bobo da corte, mas produzindo um humor quase infantil que o colocava na sua origem de palhaço de circo. A montagem do personagem fazia-se por meio de cores fortes e misturadas, roupas justas, chapéu, peruca, bigode lápis e falta de dentes laterais. Podia ser entendido como um personagem bizarro com a perspectiva de pouco espaço midiático. Como celebridade midiática, mesmo no papel de humorista, ele se configurava como alteridade, como fora do padrão, mas, singularmente, seu crescimento deu-se em uma época em que os Mamonas Assassinas⁹¹ também fizeram sucesso.

A popularidade midiática de Tiririca chamou a atenção da esfera política, e ele foi convidado a concorrer a deputado federal por São Paulo, em 2009. Um corpo em explosão, que, para passar a outra esfera, precisaria ser implodido. Contudo, sua campanha eleitoral, em 2010, foi construída sobre o palhaço anteriormente descrito e foi pautada pelas piadas sobre a própria política, por exemplo, dizendo-se candidato a deputado federal, ao mesmo tempo que informava não saber o que esse político faz⁹². Tão sugestivo como sua postura foi um de seus *slogans*: “Vote em Tiririca, pior do que tá não fica”. Fugindo aos padrões do corpo político e do corpo midiático, ele se elegeu com 1,3 milhões de votos, sendo ultrapassado apenas por Êneas Carneiro, outro corpo político que explodiu com padrões.

⁹¹ Banda brasileira de rock cômico, que teve sucesso meteórico.

⁹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LgCmEhO4uK0>. Acesso em: ago. 2022.

Eleito, o palhaço-político associou decoro parlamentar e irreverência, não abandonando as piadas. Essa convivência da figura cômica do humorista com a do deputado esforçado e assíduo, que não deixou de contar piadas em entrevistas, configurou uma persona política desalinhada com as regularidades e previsibilidades do campo. Entretanto, Tiririca foi sendo incorporado pelo sistema semiótico midiático político e promovendo ajustes a sua imagem, com o uso de ternos, ajustes nos dentes, mas sem se manifestar na tribuna. Na primeira vez que subiu à tribuna, informou que estava abandonando a vida pública, renunciando a seu cargo quase no final do segundo mandato, embora, posteriormente, tenha voltado atrás da decisão – o que não deixa de ser hilário. Foi eleito para mais um mandato pelo estado do Paraná.

Rosário e Almeida (2014) afirmam que Tiririca construiu seu personagem político-midiático pela lógica do espetáculo; ainda que não estivesse no palco ou no picadeiro, mantinha a configuração do humor fácil e rápido. Assim, o deputado assumiu o papel de celebridade cômica figurando sobre a representação de um político ligado ao *show*, o que podia ser constatado, especialmente, em entrevistas que destacavam sua persona humorística. Por outras palavras, as rupturas de sentidos se deram na fusão entre comi-cidade, política e espetáculo, construindo textos incorporados à semiosfera parlamentar com certa facilidade. Todavia, não se pode esquecer que, às semioses construídas sobre Tiririca, misturavam-se conteúdos relativos à sua baixa escolaridade e suas dificuldades intelectuais, o que, aparentemente, removia parte de seu poder político.

Esse jogo desenvolvido pelo parlamentar, entretanto, não encobriu suas fissuras éticas e seu pouco preparo para o cargo quando, por exemplo, em piada grosseira, mostrou preconceito em relação às

mulheres. Em 2015, antes de decidir votar a favor do impeachment da presidenta Dilma, fez uma chacota de mau gosto ao manifestar-se contra o impedimento. O Jornal Extra⁹³ de 04/12/2015 fez o registro: “Eu sou contra a saída da presidente Dilma e vou explicar o porquê. A bailarina do Faustão saiu do programa e posou para uma revista pelada. A outra ganhou “A fazenda”, saiu e posou pelada. Por isso, eu sou contra a saída da Dilma”. Mas bastou o repórter informar que a maioria da população era a favor do impeachment, que o deputado usou o jargão “A voz do povo é a voz de Deus”, dizendo que estava com o povo.

Muitos são os sujeitos midiáticos que buscam a vida política e usam o fato de serem celebridades como recurso para alcançar cargos no Congresso Nacional. Usar a estratégia do espetáculo não é prerrogativa apenas dos sujeitos midiáticos, mas de quase todos os estadistas que buscam reconhecimento público e, principalmente, votos. O caso de Tiririca, todavia, mostra um duplo processo: de explosão e de implosão. Este último, pela tentativa de submissão aos sistemas modelizantes tanto da mídia quanto da política, com inúmeras linhas de fuga. É um corpo que vazou aos sistemas modelizantes. Nessa perspectiva, com Debord (2013), é possível afirmar que ele se construiu como uma espécie de mercadoria política produzida pelo espetáculo, própria para o consumo de um público que deseja essa composição um tanto bizarra, a qual se arquiteta sobre a superficialidade, a aparência e a ironia.

É notório que esse corpo político de Tiririca foi se alterando durante os mandatos e no contato com a esfera parlamentar e

⁹³ Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/extra-extra/da-serie-piadas-grosseiras-numa-hora-dessas-tiririca-diz-ser-contra-saida-de-dilma-saiba-porque-18221600.html>. Acesso em: jul. 2022

partidária, sem, contudo, submeter-se totalmente à dinâmica política. Nesse processo, combinaram-se signos muito peculiares que lhe deram vantagens comunicativas e proporcionaram aceitação por parte do público, tanto que ele já está no terceiro mandato. Nessa perspectiva, pode-se visibilizar o deputado-palhaço, que permanece utilizando o procedimento do humor e assumiu, de certa maneira, o perfil da vedete (DEBORD, 2013), no que diz respeito aos quesitos fundidos: a banalidade, a comicidade e a política em um espetáculo unificado.

Para finalizar

Entende-se que é necessário apreender as corporalidades nas redes de composição de significados que vão se configurando tanto no cotidiano, nos meios técnicos como nos meios de massa e, enfim, na dimensão da cultura. A previsibilidade e a imprevisibilidade transitam entre os diversos tipos de textos corporais, estimulando-se reciprocamente, relacionando-se de forma dinâmica por sucessão e por simultaneidade de vários estados. Seu funcionamento recíproco, mas igualmente consolidado na oposição, provoca respectivamente a estabilização e a desestabilização.

Nessa perspectiva, temos que reconhecer que há textos corporais que se situam nos limites do centro da semiosfera e outros que estão na periferia desta, apresentando rompimentos de sentidos mais intensos. Os corpos em implosão são textos corporais que se constroem sobre a novidade com certo cuidado, que operam sobre uma inventividade planejada e anteriormente concebida. Ainda assim, estão aptos a gerar novos sentidos e a provocar uma razoável desestabilização das semioses. Criam-se, dessa maneira, textos em

que a função criativa transparece sem toda sua potência. Seu objetivo é buscar a aceitação pela novidade, por meio de construções deslizantes nos processos dinâmicos da cultura.

As corporalidades articulam uma rede de significação que tem um espaço fundamental de legitimação na mídia, em que se engendram enunciados do corpo e sobre o corpo, a partir de recursos expressivos que organizam e autenticam um tipo predominante de corporalidades que é consensualmente aceito. Contudo, nas fissuras entre as regularidades e as imprevisibilidades, surgem manifestações corporais em que os textos se situem em uma linha de tensão entre o sentido dado, o sentido constituído e o sentido esvaziado, todos organizadores do que denominamos corpos em implosão.

Referências

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

LOTMAN, Yuri. **Cultura y explosión**. Barcelona: Editora Gedisa, 1999.

LOTMAN, Yuri. **Universe of the mind: a semiotic theory of culture**. Indiana: Indiana University Press, 2000 (a).

LOTMAN, Yuri. **Semiosfera I - semiótica de la cultura e del texto**. Madrid: Cátedra, 1996.

ROSÁRIO, Nísia Martins do; ALMEIDA, Guilherme. Espetáculo, política e corporalidades: ressignificação de sentidos em sujeitos midiaticizados. **Revista Extraprensa**, v. 9, p. 8-14, 2014.

Entramos, agora, no universo dos seres fantásticos, tecnológicos e imaginários, corpos que desafiam com mais intensidade as semioses, visto que trazem em si aspectos difíceis de traduzir, aparências e poderes singulares e, ao mesmo tempo, tensionam com a apresentação de mundos misteriosos e desconhecidos. Contudo, não se pode esquecer que nós, humanos, estamos ligados a eles, porque são partes de nós mesmos refletidas no espelho da ficção e estão sempre em devir no lado de cá desse espelho.

Em capítulo anterior, refletiu-se sobre a necessidade de o público ver-se nas telas pelos processos de identificação e/ou projeção e que, na contramão dessa via, é necessário ver a alteridade. Os corpos em explosão – tratados no capítulo 11 – são essa alteridade, mas os corpos estranhos, em suas peculiaridades, fazem as diferenças transbordarem. É certo, contudo, que tanto a identidade quanto a alteridade são produtos de uma projeção modelar estabelecida culturalmente.

Nessa perspectiva, não é possível ignorar que a cultura coloca em cena uma variedade de textos correlacionados a corpos estranhos que vão desde *Madame Samovar*⁹⁵ e *Bob Esponja*⁹⁶ até *Optimus Prime*⁹⁷ e

⁹⁴ Neste capítulo, para a fluidez do texto, os nomes de filmes e personagens serão inseridos em itálico.

⁹⁵ Personagem de *A Bela e a Fera*, é um bule, mãe de uma xícara chamada Zip.

⁹⁶ Personagem de animação, *Bob Esponja Calça Quadrada* é uma esponja do mar que protagoniza a animação de mesmo nome.

⁹⁷ Líder dos Autobots no filme *Transformers*, é o robô protagonista.

*Venon*⁹⁸. São corpos em explosão representados por personas constituídas sobre várias ordens de signos e que dilatam as possibilidades de interação e atuação dos corpos eletrônicos. Esse perfil permite alargar o leque de escolhas sobre os recursos expressivos que vão construir os textos corporais e, portanto, impõem maior diversidade de signos na sua composição. Para facilitar o entendimento, eles podem ser categorizados em: monstros, vampiros, seres fantásticos, robôs, mutantes, ciborgues, alienígenas e zumbis.

Para melhor entender o ponto de vista que se está investigando aqui, é importante realizar algumas abordagens sobre o que se concebe como estranho. Conforme o senso comum, o corpo estranho é aquele que não traz impressos os principais traços do padrão adotado no meio sociocultural para o humano, contudo, não se pode ignorar que ele “faz parte do processo de classificação do idêntico, participando das teias de significação que determinam a identidade” (TUCHERMAN, 1999, p. 107). Ieda Tucherman observa que esse corpo da alteridade é engendrado no interior do grupo social que estabelece a identificação – o padrão – e se consubstancia através da exclusão. O estranho seria, então, para Bauman (2001, p. 27), o sujeito que “não se encaixa no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo”. Seres fantásticos como a *Mula sem cabeça* ou o *Lobisomen*, por exemplo, não estão adequados ao padrão lógico do que se entende como seres vivos e, portanto, não constam no mapa cognitivo do mundo racional, mas habitam a semiosfera do mítico e do imaginário.

Faz parte da cultura, através dos tempos, interessar-se pelo diferente e identificar nele os aspectos de alteridade que

⁹⁸ Personagem do filme *Venon: tempo de carnificina*, é a união simbiótica de um humano e o membro de uma raça alienígena chamada Klynta.

o excluem do “comum”, do “normal”, da “humanidade”. Todavia, não se pode esquecer que esses traços – do que é comum, do que é normal, do que é humanidade – são definidos pela cultura e pela linguagem. No corpo estranho, dessa forma, estabelece-se um *locus* de desterritorialização dos sentidos do humano, como faz Andrew (*O Homem Bicentenário*, 2000) e os robôs *R2D2* e *C3PO* (*Guerra nas Estrelas*, 1977). Justamente pela desterritorialização que provocam, esses personagens também manifestam a possibilidade de ampliação da semiosfera do humano, tensionando os padrões de adequação, evidenciando a diferença e a problematizando. Por essa via, duendes, elfos e faunos, costumeiramente, não protagonizam histórias românticas e, em geral, trazem sentidos ambíguos, como *Pan*, de *O Labirinto do Fauno* (2006). Esses tipos incomuns, sem dúvida, dilatam as irregularidades, descontinuidades e imprevisibilidades – mesmo a dos corpos em explosão tratados no capítulo 11 – por sua entrada no mundo mítico e imaginário.

Freud (1980) descreve o estranho como o fenômeno do duplo, que se liga, originalmente, à defesa contra a extinção e pode representar-se como reflexos no espelho, sombras, imagens, entre outros. Ainda que criado para a sobrevivência do sujeito, o duplo assume performances de estranheza, mas é relevante salientar que “esse estranho não é nada de novo ou alheio, porém, algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão” (FREUD, 1980, p. 301). Assim, o duplo é próprio do sujeito que, no entanto, foi jogado para fora dele como algo estrangeiro a si mesmo.

Conforme o psicanalista, o estranho está ligado, também, às concepções animistas do universo – mesmo que o sujeito pense ter se desvinculado dessa fase. É por meio dela que se torna possível

explicar o inexplicável e, por conseguinte, transformar o assustador em estranho. O autor observa que o efeito do estranho pode se apresentar na aniquilação da fronteira entre realidade e imaginação, principalmente quando algo que se considerava imaginário surge como realidade, ou, então, quando um símbolo assume plenamente as funções da coisa simbolizada. Nesse contexto, os corpos estranhos podem ser mais bem compreendidos, sobretudo quando mediados no âmbito da ficção, uma maneira de repetir o mesmo e diminuir sua esquisitice.

É importante lembrar, também, que o heteróclito do corpo estranho articulado na mídia – sobretudo no cinema, na literatura, nos jogos *on line*, nos quadrinhos – é vencido por sua exacerbação, pela repetição, pelas suas diferentes versões e pelas múltiplas produções. Uma afirmativa de Freud (1980, p. 310) sobre o estranho presta-se a explicá-lo no âmbito midiático, mesmo que essa não tenha sido sua intenção:

O estranho, tal como é descrito na literatura em histórias e criações fictícias [...], é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real. O contraste entre o que foi reprimido e o que foi superado não pode ser transposto para o estranho em ficção sem modificações profundas; pois o reino da fantasia depende, para seu efeito, do fato de que o seu conteúdo não se submete ao teste de realidade. O resultado algo paradoxal é que, em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção se-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção que na vida real.

Essa reflexão permite entender que o estranho midiático se apresenta de forma bastante diferente do estranho da “vida real”, porque o ambiente dos meios é mais propício à ficcionalização e à criação de outros mundos. Assim, encontra-se uma justificativa para características exóticas, comportamentos bizarros e aparência extravagante na dimensão das mídias, e, dessa forma, determinadas personagens fazem sucesso em suas diversas versões, como o *Conde Orlok* do filme *Nosferatus*, um clássico do Expressionismo alemão. Quase 90 anos depois, os vampiros do filme *Crepúsculo* também não se submetem ao “teste de realidade”, porém foram atualizados em figuras esteticamente belas e enquadrados no time dos “bonzinhos”, e o que os torna estranhos são seus poderes de super-heróis. O *Conde Orlok*⁹⁹ e *Edward Cullen*¹⁰⁰, assim como *Frankenstein*¹⁰¹ e *Godzilla*¹⁰², valem-se do reino da fantasia configurando sua estranheza por meio de diferentes recursos, com a possibilidade de servir-se da totalidade do estranho da vida real de forma hiper-ampliada. Torna-se absolutamente interessante o fato de que o estranho midiático, mesmo que se constitua em um corpo “não ficcional”, não se submete ao teste de realidade, porque, nesse mundo, sua existência é permitida e a repetição o legitima.

Quando é entendida como a subversão do “bom” gosto, a alteridade ganha ares de grotesco. Sodr e e Paiva (2002) refletem profundamente sobre esse termo, apontando os elementos que o constituem: a figura do rebaixamento, o fenômeno da desarmonia

⁹⁹ Personagem do filme *Nosferatu* (1922).

¹⁰⁰ Personagem da saga *Crepúsculo* (2008)

¹⁰¹ Personagem do filme de mesmo nome, com várias refilmagens.

¹⁰² Personagem do filme homônimo, também com várias filmagens e primeira versão em 1954.

do gosto, o efeito de antagonismo, a desestabilização do estável, a transgressão à lei da natureza e da proporcionalidade, a mutação brusca, a deformação inesperada, a hibridização improvisada, a metamorfose *in actu*. Esses traços podem ser facilmente encontrados em, por exemplo, *It: a coisa*, livro de Sthefen King (1986) transformado em filme¹⁰³.

Se, inicialmente, o termo grotesco tinha seu uso restrito à apreciação das obras de arte, com o tempo, prestou-se a sentidos mais amplos, perpassando outros domínios e associando-se ao desvio da norma e do padrão dominante, com um traço de “mau” gosto. Como categoria estética, Sodré e Paiva (2002, p. 39) afirmam que o “Grotesco é aí, propriamente, a sensibilidade espontânea de uma forma de vida. É algo que ameaça continuamente qualquer representação (escrita, visual) ou comportamento marcado pela excessiva idealização”. Ele é, portanto, a encarnação do medo do diferente, do não dominável. É o indesejável que se expressa através do ridículo, como o personagem *Zé do Caixão*, do ator e diretor José Mojica Marins.

O grotesco, por um lado, parece estar servindo, ao longo do tempo, às classificações “cultas” e dominantes sobre o que seja diferente, inaceitável, repulsivo. Por outro lado, constitui um modo de expressão popular que tenta subverter o fato estético e as visões de mundo estabelecidas – e, portanto, subverter as hierarquias –, concebendo-as a partir de um novo ponto de vista simbólico, criativo e popular. É bom lembrar, afinal, que o termo não designa apenas o feio e o horrendo, mas também o diferente, o cômico, o risível. Esse tipo de comicidade que habita o grotesco é apropriado

¹⁰³ A primeira versão do filme foi em 1990.

pelos filmes *blockbusters* e pode ser visto, por exemplo, no filme *A família Addams*¹⁰⁴ ou na animação *Hotel Transilvânia*¹⁰⁵. Aceitar o grotesco é aceitar o que não está estabelecido, o que não é norma nem padrão, é, quem sabe, aceitar a pulsão da morte. Talvez seja preciso, como sugerem os autores, “encará-lo com outro estado de consciência”(SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 60).

Mundos híbridos¹⁰⁶

As semioses construídas pela mídia para esses corpos estranhos são também importantes para se compreender melhor, não apenas as mídias e as próprias corporalidades, mas também o contexto em que estamos inseridos. A busca constante do humano por superar seus limites físicos, biológicos, psíquicos e intelectuais, incide na incorporação da técnica em escalas cada vez maiores, começando

¹⁰⁴ Com diversas versões, inclusive em animação.

¹⁰⁵ Uma saga com três filmes.

¹⁰⁶ As considerações apresentadas nesta seção são o resultado de uma atualização e reescrita dos seguintes textos:

ROSÁRIO, Nísia Martins do; AGUIAR, Lisiane Machado. Mapiamentos de los imaginarios tecnológicos: seres artificiales representados por el cine de ciencia ficción. *Cifra Nueva Revista de Cultura*, v. 22, p. 75-83, 2010.

ROSÁRIO, Nísia Martins; MACHADO, Ricardo de Jesus. Somos todos mutantes. In: SILVA, Alexandre Rocha da; ROSÁRIO, Nísia Martins; KILPP, Suzana. (Org.). *Audiovisualidades da cultura*. 1ª ed. Porto Alegre: Entremeios, 2010, p. 59-78.

ROSÁRIO, Nísia Martins do; SEIBT, Tais. Cultura da tecnofilia e imaginários da tecnofobia: discursos sobre seres artificiais em filmes de ficção científica. In: SILVA, Alexandre Rocha; NAKAGAWA, Regiane M. O. (Org.). *Semiótica da Comunicação*. 1ª ed. São Paulo: INTERCOM, 2013, v. 1, p. 198-218.

por utensílios, passando pelas próteses, por hibridizações, mutações genéticas, inteligência artificial e, quem sabe, o corpo apenas como simulacro, conforme vemos em *Matrix*¹⁰⁷.

Em pesquisa realizada com Lisiane Aguiar (2010), Ricardo Machado (2010) e Tais Seib (2013), foi dado o ponta pé inicial para os estudos dos corpos estranhos, começando por ciborgues, mutantes, robôs, andróides, alienígenas e avatares. Tais criações – assim como os seres fantásticos, monstros, alienígenas e zumbis – têm sua origem no território das lendas, das fábulas, das alegorias, mas são atualizados de acordo com os contextos do mundo “real”, de acordo com cada época. Para eles, são organizados textos complexos a fim de criar suas aparências e as interações com outros seres, sendo, portanto, fruto da inventividade em correlação com as dimensões estética, moral e técnica, mas também com as esferas animista, utópica, fantasiosa e quimérica.

Assim como os demais corpos estudados neste livro, o corpo estranho deve se submeter ao processo de semiose, considerando suas interconexões com a linguagem e com a técnica próprias da mídia, na inter-relação com as construções culturais. O êxito desses corpos está, justamente, em unir o incomum, o exótico e o heteróclito a características da “vida real”, das experiências cotidianas atravessadas pela subjetividade – sobretudo os temores, os desejos, as fantasias e os sonhos. Desse modo, o monstro *King Kong*¹⁰⁸ pode se apaixonar por uma bela moça, que cabe na palma da sua mão.

Diferentes períodos culturais remontam a diferentes representações de corpos estranhos associadas aos contextos vigentes e às

¹⁰⁷ Uma saga que teve o primeiro filme lançado em 1999.

¹⁰⁸ Personagem de filme com o mesmo nome e com várias versões.

atualizações do imaginário. De maneira muito resumida, pode-se evidenciar uma fase mítica, em que o *golen* trazia, na figura de barro, a possibilidade de produção de seres e sua potência de maleabilidade; uma fase mecanicista, em que o corpo assumia o arranjo de uma máquina e sua capacidade para o automatismo; uma fase da informação, na qual o corpo passa a ser concebido como um sistema eletrônico digital. Sobre essa última perspectiva, Santaella (2004, p. 183) afirma: “O modelo cibernético do organismo humano e de sua identidade foi, de fato, tão influente que muito dele permaneceu no modelo do corpo que lhe foi subsequente e que aparece e continua aparecendo nas intermitentes imagens do *ciborg*”.

A possibilidade de corpo híbrido oferecida pelo ciborgue (*cybernetic organismo*) apoia-se no inorgânico para melhorar a performance do orgânico e, para isso, conta com mecanismos tecnológicos sofisticados, a começar pela prótese. O protagonista do filme *Eu, Robô*, o personagem *Del Spooner*, é portador de um organismo cibernético e vivencia uma crise em relação àqueles que ele extermina: os robôs. Aliás, a subjetivação parece ser o ponto fundante em muitos dos filmes que envolvem máquinas humanizadas, levantando questões existenciais como esse trecho do filme *Eu, Robô*:

Sempre existiram “fantasmas na máquina”. Trechos de códigos randômicos que se uniram para formar protocolos inesperados. De forma não antecipada, esses radicais livres elaboram perguntas sobre livre-arbítrio, criatividade e até mesmo a natureza daquilo que chamamos de alma. Por que será que, ao ficarem no escuro, eles procuram a luz? Por que será que, quando armazenado num lugar vazio eles se agrupam ao invés de ficarem sós? Como explicar tal comportamento? Segmentos randômicos de códigos? Ou é algo a mais? Quando um esquema de percepção se

torna uma consciência? Quando calcular probabilidades começa a busca de verdade? Quando é que uma simulação de personalidade se torna o doloroso átomo de uma alma?

A cibernética¹⁰⁹, portanto, fortalece o imaginário e a subjetivação de um corpo híbrido, com interface tecnológica, um devir humano potencializado. Guattari (1999) entende que, pela superação dos dilemas duais (como homem / máquina), a subjetivação e os sistemas maquínicos podem criar pontes e alianças. Para que isso se consolide, segundo o autor, é preciso dedicar atenção aos novos agenciamentos de enunciação oferecidos pelas máquinas informacionais e, ainda, desvendar as subjetividades modulares, das quais os sistemas maquínicos são o suporte. Por essa perspectiva, as máquinas configurariam formas hiperdesenvolvidas e hiperconcentradas de aspectos da subjetividade e, também, formas de constituir processos de singularização.

No mundo da experimentação científica, o ciborgue foi proposto como uma solução tecnológica para a adaptação do corpo humano a ambientes de viagens espaciais, entretanto, no mundo da ficção científica, de forma geral, ele tomou sentidos de um ser que dominaria e subjugaria o planeta. Dona Haraway (In HOLLANDA, 1994, p. 243-244) entende que o ciborgue é “máquina e organismo, uma criatura ligada não só à realidade social como à ficção [...] criaturas simultaneamente animal e máquina”. Em “Manifesto ciborgue”¹¹⁰, ela problematiza os limites do corpo demarcados pela pele, fronteiras

¹⁰⁹ É bom lembrar que cibernética e ciborgue derivam de um mesmo prefixo (cyber), que significa controle.

¹¹⁰ Nesse artigo, ela traz o ciborgue para tensionar questões dos feminismos e buscar outros pontos de vista.

que, para a autora, estão borradas, assim como as fronteiras entre ficção e realidade social, que são ilusão de ótica. Haraway observa que todos se descobrem ciborgues, quimeras e híbridos nos discursos formais da ciência e na vivência das práticas cotidianas e defende: “meu mito ciborgue significa fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigosas possibilidades” (HARAWAY, In TADEU, 2000, p. 45).

Esse corpo engendrado pela cibernética evidencia também o que Stelarc (1997, p. 54) denomina corpo (humano) obsoleto: “Não se trata mais de perpetuar a espécie humana por meio da reprodução, mas de intensificar a relação [...] homem-máquina”. Esse caráter anacrônico do corpo evidencia-se desde os primórdios na busca por utensílios que potencializassem a ação humana. Babo (2004) afirma que a prótese traz à tona a “falha inicial” e inverte a perspectiva, questionando se não seria o inorgânico que desencadeia um devir orgânico. O personagem *Robocop*, do filme homônimo¹¹¹, exibe a força do inorgânico, que o fez superar a morte do orgânico. É importante prestar atenção para essas hibridizações geradoras de um novo ser, já não mais o “original”, mas algo novo, um novo corpo em todas as suas instâncias, mas um corpo estranho.

Nem sempre esse novo ser vem da combinação com o inorgânico, pode vir de uma mutação genética, como os personagens *Homem Aranha* e *Hulk*, ou da incorporação de energias desconhecidas, como se pode constatar no filme *O quarteto fantástico*¹¹². Entretanto, como prótese ou mutação, esses personagens têm aspectos tecnológicos que se atravessam com maior ou menor intensidade, destacando suas diferenças, sobretudo, pelas habilidades físicas extraordinárias

¹¹¹ Com, pelo menos, quatro versões no cinema.

¹¹² Pelo menos três versões no cinema.

e seu embate com os humanos comuns em função de sua alteridade. A franquia *X-Men*, por exemplo, traz sujeitos atormentados com seus poderes e com sua exclusão do mundo dos “normais”.

As mutações estão presentes desde os primórdios, mas se materializam na ficção de maneira mais intensa na relação com os contextos de evolução tecnológica, sobretudo, com as descobertas da genética em relação ao genoma. Pode-se afirmar que os mutantes, sinteticamente, são aqueles que têm suas características modificadas como resultado de uma alteração no DNA – gene ou cromossoma. Essas alterações, que podem ser aparentes ou não, convertem-se em uma nova criação física e/ou mental.

Nessa perspectiva, é preciso lembrar que as formas de vida, hoje, são fruto de mutações aleatórias que foram alterando geneticamente os seres ao longo de milhões de anos. O próprio Darwin defendeu a mutação, nos anos 1800¹¹³, como ponto fundante da evolução das espécies. Ela é, portanto, parte da história do planeta e, se na ficção ela é configuradora de personagens com poderes sobre-humanos, na vida “real”, ela também envolve aquilo que tendemos a compreender como sub-humano.

O gene que se altera carrega os sentidos de rompimento com o absolutismo e com a replicação do igual. As pesquisas científicas têm se debruçado sobre ele em busca do aperfeiçoamento humano, trabalhando com a clonagem, a criação de vida em laboratório, a sistematização do genoma, buscando a cura de doenças a partir de material genético e, recentemente, nos remeteu ao passado ao descobrir que variantes genéticas vindas dos neandertais incidem sobre a suscetibilidade à Covid-19, protegendo mais o organismo

¹¹³ Charles Darwin publicou, em 1859, o livro *A origem das espécies*.

daqueles que carregam esse legado¹¹⁴. Nesse percurso, vão se criando créditos e receios em relação a tais descobertas, que se materializam sobretudo na ficção, como em filmes que apresentam clones humanos (*Projeto Gemini*, 2019) ou naqueles em que as definições genéticas são determinadas pelos governantes (*Admirável Mundo Novo* ou *Gattaca – experiência genética*).

É importante ressaltar que as fases da evolução científica afetam as narrativas ficcionais. O *Homem Aranha*, por exemplo, em sua primeira versão, nos anos 1960, recebia seus poderes a partir da picada de uma aranha radioativa e, nos anos 2000, o inseto que lhe inocula os poderes é fruto de mutações genéticas. A saga de outros heróis percorre caminhos similares, fazendo emergir os mutantes com mais intensidade nas últimas décadas, como a franquia *X-Men* – já citada.

Já os robôs, diferente dos ciborgues e dos mutantes, são constituídos apenas de matéria inorgânica e se configuram, inicialmente, como autômatos capazes de desempenhar diversas tarefas no lugar do humano. Em sua gênese, o termo vem de *robota*, que significa trabalho forçado, portanto, escravo, dando a ver o motivo de sua criação e, como máquinas, estariam dissociados de sentimentos, afetos, dores, fome, intuições e subjetividades. Não precisam, portanto, ter a forma humana como o *R2D2* de *Guerra nas Estrelas* (1997) ou *Wall-E* do filme com o mesmo nome (2008). Seus formatos, que lembram um cesto de lixo, parecem facilitar o desapego em relação a eles; mas isso não quer dizer falta de simpatia do público, pelo contrário. No entanto, muitos configuram-se como andróides (andros = homem;

¹¹⁴ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-57361036>. Acesso: 22 jul. 2021.

eidos = forma¹¹⁵), como o *C3PO*, também de *Guerra nas Estrelas*, e nessa esteira a subjetividade parece emergir com mais facilidade.

Um dos filmes emblemáticos desse estilo é *Blade Runner: o caçador de androides*¹¹⁶ (1982), que mistura as denominações, usando o termo replicante (que replica as formas e funções humanas) para nominar os androides, contudo, os replicantes seriam formados a partir de matéria orgânica geneticamente manipulada e, portanto, estariam na categoria dos mutantes. O mais relevante desse filme, no entanto, está no modo como compõe uma trama que coloca a tecnologia e o onirismo em diálogo, espelhando os anseios humanos. A narrativa mostra uma tecnologia que, multiplicada tantas vezes, acaba gerando a diferença na série de androides *Nexus 5*, que era capaz de sentir emoções. A consequência é sua autonomia na busca pela imortalidade, já que eram seres programados para parar de funcionar em cinco anos.

Meca também é um termo muito usado para definir esses seres, porque vem de *mecha*, como abreviatura de *mechanic*, e se mostra no filme *A. I. - Inteligência Artificial* (2001) como um robô que tem alta semelhança com o humano. Esse conceito está ligado à ficção científica, mas, recentemente, 20 anos depois do lançamento do filme *I.A.*, a empresa britânica Engineered Arts apresentou um robô chamado *Amea* com incrível semelhança com o corpo humano, inclusive com reações faciais. Criado para proporcionar melhor interação com as pessoas, segundo o site G1¹¹⁷, o modelo custará

¹¹⁵ Designa qualquer ser com similaridade com o humano, mas que, com o uso, acabou sendo reinterpretado para robô com aparência humana.

¹¹⁶ Baseado no romance de Philip K. Dick.

¹¹⁷ Disponível em: <https://g1.globo.com/inovacao/noticia/2021/12/03/amea-o-robo-humanoide-que-impressiona-por-semelhanca-com-humanos-video.ghtml> Acesso: 12 jan. 2022.

R\$770 mil e, mostrando o nível de desenvolvimento das tecnologias robóticas, servirá de base para testes de inteligência artificial.

Mundos ficcionais e tecnológicos

O gênero de ficção científica é um terreno fértil para a expressão do imaginário acerca desses corpos estranhos, e o cinema é *locus* por excelência desses personagens. O audiovisual tem uma maneira singular de atualizar esses seres estranhos, e entender sua linguagem permite melhor dialogar com o imaginário. Para isso, é relevante abordar aqui alguns apontamentos de Lotman (1978) sobre o cinema, que se aplicam, igualmente, às demais produções do audiovisual.

Para o autor, o cinema, para além da técnica, também carrega um sentimento de realidade, pois as telas conseguem retratar acontecimentos maravilhosos dos quais o espectador se torna testemunha e do qual, de alguma forma, dele. A questão principal, segundo ele, não é reproduzir determinado objeto, mas, sim, torná-lo portador de significado e, para enfatizar essa particularidade técnica do cinema, ele recupera o seu caráter documental. Lotman (1978, p. 60) também discorre sobre a capacidade do cinema de fomentar e ordenar os sentidos pela repetição e legitimação de determinados significados: “quando o espectador está de certo modo habituado à informação cinematográfica, confronta o que vê no écran, não só com o mundo real, mas também, e por vezes preferencialmente, com os estereótipos dos filmes que já viu”. A recorrência, portanto, torna-se importante nos discursos audiovisuais, porque, segundo o autor, a repetição cria uma série rítmica e constitui uma expressão que acaba por ser mais significativa que a própria coisa.

As semioses que permeiam as narrativas fílmicas reproduzem elementos do mundo “real”, mas, igualmente, são atravessadas por elementos da subjetividade, do imaginário e do mítico, ampliando o território dos significados possíveis. Nessa via, Lotman (1978, p. 15) defende que a compreensão da linguagem cinematográfica é fundamental para estabelecer os processos de semiose na “constituição activa em que as semelhanças e as diferenças se organizam em processos de conhecimento intenso, por vezes dramáticos da vida [...]”. Ele entende a linguagem no viés cinematográfico como um sistema semiótico e comunicacional, do qual decorre, também, uma função social que assegura a troca, a conversão e a acumulação do mecanismo pensante da cultura.

Nessa perspectiva, a linguagem audiovisual entra em correlação com a função social da comunicação, formando uma rede discursiva a partir das trocas com o contexto social e com o imaginário coletivo. Não se pode esquecer que vivemos em um momento em que as imagens assumem grande potência no processo comunicacional e, por conseguinte, “a cultura massiva do cinema e da televisão comerciais não se dissipa, se não cultiva os mitos da consciência massiva” (LOTMAN, 1996, p. 236). É dessa maneira que a semiótica extrapola a descrição científica, tem espaço igualmente na cultura, é o centro da problemática da época vivida – sobretudo na segunda metade do século 20 – e sofre o impacto das grandes transformações técnico-científicas. Rosário e Machado (2010) afirmam que as reflexões de Lotman abrem caminho para o deciframento de textos que circulam na cultura e, ao mesmo tempo, para a função do cinema de manifestar mundos outros, permitindo pluralidade de conteúdos.

Ao se considerar os modos pelos quais as semioses são construídas nos filmes que trazem corpos estranhos, pode-se apreender cadeias significantes que constituem redes discursivas engendradoras

de sentidos diversos, exigindo diferentes ordens de tradução – a depender do modo como foi organizada a narrativa. No que se refere mais especificamente às tramas que contam histórias de corpos estranhos, são estabelecidas fortes relações com invenções, pesquisas científicas e utilização de tecnologias no contexto social, servindo essas de inspiração para a criação ou adaptação de roteiros. É bom lembrar que os filmes de ficção científica (F.C.), em geral, se passam no futuro, trazendo traduções do imaginário sobre os usos das tecnologias. A obra-prima *2001 – Uma odisseia no espaço* (1968) é um belo exemplo, pois, entre as abordagens do filme, estão os efeitos e as consequências dos usos da inteligência artificial e o modo como se dá a evolução humana, além de tratar, também, da vida extraterrestre.

Lotman (1996) problematiza a questão de o ser humano construir prognósticos para o futuro e das razões por que não se tem tido êxito. Para ele, o desenvolvimento da humanidade encerra o mecanismo de redução da redundância, e os filmes de F.C., pelo contrário, operam sobre o excesso e sobre a repetição de estereótipos. As observações de Rosário e Seibt (2013) indicam que esse gênero, em grande parte das vezes, repete o estilo de narrativa em relação ao futuro, trazendo uma visão apocalíptica, com efeitos danosos à humanidade, variando a intensidade da catástrofe de acordo com o filme. Nessa linha, pode-se citar *Alien, o oitavo passageiro* (1979), *A Mosca* (1987), *Tropas estelares* (1997), *Resident Evil* (2002), *Substitutos* (2009), *Ex-machina* (2015), *Tenet* (2020) e *Dune* (2021). O semioticista russo também tece reflexões para esse viés apocalíptico, considerando que os participantes ordinários dos acontecimentos tendem a pensar que as mudanças estão associadas a catástrofes. Os corpos estranhos no cinema de F.C., portanto, são mais uma projeção do imaginário coletivo

sobre o futuro, conectada aos contextos contemporâneos e aos comportamentos sociais, refletindo um dos aspectos dos devires tecnológicos: a tecnofobia.

Nessa perspectiva, se, por um lado, os avanços tecnológicos como ameaça à espécie humana e cenários de futuros sombrios para o planeta são tramas comuns nos filmes de F.C., por outro, as informações midiáticas sobre esses mesmos avanços tecnológicos advindos do progresso das pesquisas científicas são tratadas, na imprensa, de forma muito otimista: tecnofilia. Pela mídia, a tecnologia e a ciência invadem a vida cotidiana, por meios dos corpos estranhos ficcionais e, também, por pautas diversas como: o monitoramento de problemas de saúde por aplicativos de celulares; chips implantados em corpos com diversas funções, desde rastreamento até passaporte vacinal; palmas das mãos como suporte físico para computadores; uso do metaverso e/ou de robôs para cirurgias sofisticadas. Enfim, as notícias do presente tendem a ser elaboradas em num tom positivo no que diz respeito ao desenvolvimento de tecnologias. Destaca-se, aqui, a tendência da cultura a construir binariedade opositivas, como homem e máquina, mente e corpo, natureza e cultura e, enfim, medo e otimismo. Assim, a vida da ficção e a vida “real” parecem caminhar em linhas antagônicas

Ao voltar sua atenção para a ciência e a arte, Lotman (1981) levanta questões relativas à relação homem / máquina que interessam às reflexões desenvolvidas neste capítulo. Ele observa que os “pesadelos” das figuras robóticas, dos homens mecânicos e das bonecas vivas têm raízes profundas no âmbito da cientificidade e da tecnicidade inseridas na cultura moderna. Por um lado, afirma que é possível traduzir isso como um prognóstico de que essas figuras estranhas se configurem como máquinas insensíveis e aterrorizantes,

metáforas de outros mundos e de outras realidades. Por outro lado, o autor considera que o pensamento sobre as máquinas está conectado ao nosso conhecimento de como elas operam na cultura, ou seja, está fundamentado na experiência humana com as máquinas. Sob esses dois ângulos, o cinema constrói suas narrativas acerca dos seres estranhos.

Essas narrativas tendem a se consubstanciar sobre as expectativas, as inquietações e os medos que circulam no imaginário coletivo em relação ao que está por vir e/ou ao que está em outro mundo. Nessa perspectiva, o cinema funciona como um território que oferece segurança para a “interação” com seres fantásticos, monstros, robôs, ciborgues, mutantes, vampiros e zumbis, afinal, ele é um mundo à parte, um outro mundo que se pode visitar quando quiser e percorrer os gêneros que se preferir.

Lotman (1978, p. 83) traz outras contribuições para refletir sobre os corpos estranhos ao considerar que a figura humana ocupa lugar central no cinema e, ao adentrar na arte cinematográfica, tais figuras arrastam consigo “todo um mundo de signos culturais complexos. Num dos polos encontra-se o simbolismo – diferente conforme a cultura – do corpo humano [...] no outro polo encontra-se o problema da representação do autor”. Assim, os personagens estranhos investem-se de traços de humanidade como falar, manifestar expressões que indiquem emoções básicas (consideradas universais: medo, tristeza, alegria, raiva e nojo), locomover-se, ter pernas e/ou braços. Nesse ponto, é preciso considerar que todos os seres estranhos abordados neste capítulo, de alguma forma, trazem traços de humanidade e, dessa forma, podem ocupar lugar de protagonismo nas tramas.

A problemática que envolve o humano, o imaginário, a tecnologia e a cultura está relacionada, também, às insatisfações quanto

ao desempenho esperado das máquinas, à necessidade / desafio de aperfeiçoamento e aproveitamento das tecnologias e à superação dos limites do próprio corpo. Esse último aspecto é explicado por Le Breton (2004, p. 71, destaque da autora) da seguinte forma: “Numerosas abordagens da tecnociência levam ao cúmulo as suspeitas e encaram o corpo como um *esboço* a corrigir ou mesmo a eliminar na íntegra devido a sua imperfeição. O homem sente-se indigno face à perfeição complacente emprestada à técnica”. Stelarc (1997, p. 54) apresenta posição diferenciada sobre as limitações humanas: “É hora de se perguntar se um corpo bípede, que respira, com visão binocular e um cérebro de 1.400 cm³ é uma forma biológica adequada”. No panorama tecnológico que se apresenta na contemporaneidade e em relação a perspectivas futuras, o autor aponta a irreversibilidade da tecnologia, lembrando que o corpo não tem condições de suportar e de lidar com a quantidade, a qualidade e a complexidade de informações que se acumula, e, nessa via, a velocidade e a precisão tecnológica são intimidadoras. Tanto o corpo obsoleto pensado por Stelarc quanto o corpo como esboço ponderado por Le Breton ilustram as limitações do humano em relação ao modo como ele se configura hoje e, ao mesmo tempo, indicam suas aspirações de superar a si mesmo e a morte.

A intimidação e a inquietação, no que diz respeito à constituição dos corpos estranhos no cinema, levam à ponderação de Bystrina (1995): o medo é a teleonomia mais forte da raça humana. Nesse sentido, os filmes de ficção científica tendem a enfatizar os temores da nossa espécie em suas tramas ao trazerem os corpos estranhos como parte do mundo humano, e, assim, robôs, mutantes, andróides, vampiros, zumbis habitam as cidades e, em grande parte das vezes, são perigosos, querem tornar-se dominantes, e os efeitos desses corpos sobre a humanidade podem ser fatais, como em *Planeta dos*

Macacos – a origem (2001)¹¹⁸. Ao tensionarem os usos negativos das tecnologias e do que elas podem criar, essas tramas problematizam a relação humano/ máquina – conforme já abordado –, mas, também, operam como uma máquina de purgação dos anseios, desejos e medos da nossa raça. Por outras palavras, através das histórias que conta, o cinema e a literatura oferecem caminhos para encarar e dissipar os temores e para realizar as aspirações, trazendo significado às vivências e experiências do espectador.

Para finalizar

A mídia – e sobretudo o cinema –, com suas histórias sobre corpos estranhos, faz lembrar que o corpo nunca foi um *locus* imutável, pois está sempre submetido a alterações que, muitas vezes, não dependem de suas próprias decisões. Reafirma, portanto, que o corpo é um devir. Nessas narrativas, cria-se uma concepção de corpo mutável que se encaminha para um pós-humano. Essas criaturas estranhas que habitam as telas (e o imaginário) são geradas, em parte, pelo desejo de dar forma *sígnica* àquilo que é inexplicável do ponto de vista da lógica.

Esse diálogo estabelecido entre humano, mecânica, genética, fantasia e onirismo, tanto na vida “real” como na ficção, tem estimulado a reflexão não apenas sobre o que pode ser vislumbrado nos aparelhos maquínicos desejantes, mas, também, sobre os sentidos construídos para a humanidade.

¹¹⁸ Filme em que os macacos sofrem mutações genéticas e dominam o mundo. Há várias versões dessa trama.

O sobrevoos pelas telas cinematográficas permite identificar e problematizar diferentes composições sígnicas para os corpos estranhos, materializadas em uma pluralidade de criaturas, tornando-se impossível abordar todas aqui. Essas telas também retratam a capacidade criativa e inventiva que habita o humano e como ele dá significado à vida e à suas experiências por meio da alteridade. Contudo, não se pode ignorar que muitas dessas produções, mesmo abrindo espaço para a diferença, configuram-se a partir da reprodução de modelos patriarcais, capitalistas e colonialistas. Mas esse é, também, um espaço propício para a produção de rupturas de sentidos em relação à “normalidade” e aos modelos que conduzem o pensamento contemporâneo, sobretudo se os corpos estranhos não forem os “exterminadores” da raça humana. São manifestações do imaginário coletivo atualizadas de diversas formas e inspiradas nas potencialidades das experimentações científicas, da tecnologia de ponta e do conhecimento acadêmico. De forma paradoxal, as criações cinematográficas, literárias e artísticas dessa ordem também inspiram as pesquisas e as invenções na vida “real”.

Referências

BABO, Maria Augusta. Do corpo protésico ao corpo híbrido. **Revista de Comunicação e linguagem**. Universidade Nova Lisboa, Lisboa, n. 33, 2004. p. 25-35.

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

BYSTRINA, Ivan. **Tópicos em semiótica da cultura**. São Paulo: CISC/PUCSP, préprint, 1995.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. **Obras completas**. v. XVII, 1917-1919. Rio de Janeiro: Imago, 1980. p.275-322.

GUATTARI, Félix. Da produção de subjetividade. In: PARENTE, André. **Imagem máquina** – a era das tecnologias virtuais. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue. In: TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HARAWAY, Donna. Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Tendências e Impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro, 1994, p. 243-4.

LE BRETON, David. O corpo enquanto acessório da presença – notas sobre a obsolescência do homem. **Revista de Comunicação e linguagem**, n. 33, jun/2004.

LOTMAN, Iuri M. **La semiosfera I**. Madrid: Cátedra, 1996.

LOTMAN, Yuri. **Ensaio de semiótica soviética**. 1ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. 1ª ed. Lisboa: Estampa, 1978.

ROSÁRIO, Nísia Martins do; AGUIAR, Lisiane Machado. Mapiamentos de los imaginarios tecnológicos: seres artificiales representados por el cine de ciencia ficción. **Cifra Nueva Revista de Cultura**, v. 22, p. 75-83, 2010.

ROSÁRIO, Nísia Martins; MACHADO, Ricardo de Jesus. Somos todos mutantes. In: SILVA, Alexandre Rocha da; ROSÁRIO, Nísia Martins;

KILPP, Suzana. (Org.). **Audiovisualidades da cultura**. 1ª ed. Porto Alegre: Entremeios, 2010, p. 59-78.

ROSÁRIO, Nísia Martins do; SEIBT, Tais. Cultura da tecnofilia e imaginários da tecnofobia: discursos sobre seres artificiais em filmes de ficção científica. In: SILVA, Alexandre Rocha; NAKAGAWA, Regiane M.O. (Org.). **Semiótica da Comunicação**. 1ª ed. São Paulo: INTERCOM, 2013, v. 1, p. 198-218.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. 2ª ed. São Paulo: Paulus, 2004.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro, Mauad, 2002.

STELARC. Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota. In: DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Editora UNESP, 1997. p. 52-66.

TUCHERMAN, Ieda. **Uma breve história do corpo e seus monstros**. Lisboa: Veja, 1999.

Quem é Nísia Martins do Rosário

Nísia Martins do Rosário é professora e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e dos cursos de Jornalismo, Publicidade e Propaganda e Relações Públicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pesquisadora PQ 2 do CNPq, trabalha no projeto *Corpos eletrônicos periféricos: configurações semiótico-comunicacionais da resistência*. Realiza pós-doutorado na PUC-SP, sob a orientação do professor Norval Baitello Júnior, com o projeto *Diálogos entre Kamper, Flusser e Pross sobre corpo e imagem*.

Em sua formação em Jornalismo levava consigo a paixão pela pesquisa e, por isso, fez mestrado em Semiótica (Unisinos) e doutorado em Comunicação Social (PUCRS). Os estudos sobre o corpo estão presentes em sua trajetória desde a graduação, quando fez seu TCC sobre a linguagem não verbal do corpo e seguiu com esse tema em abordagens diversas no mestrado, no doutorado, no período em que foi professora no Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação na Unisinos e, agora, na UFRGS. Trabalhou na imprensa e em assessoria de comunicação antes de iniciar a carreira docente.

Coordena o GPESC (Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação) e o Núcleo Corporalidade/GPESC (www.ufrgs.br/corporalidades; [instagram.com/corporalidades_](https://www.instagram.com/corporalidades_/); [youtube.com/channel/UCo1QFcBQRX6QhPiSvIPDPwA](https://www.youtube.com/channel/UCo1QFcBQRX6QhPiSvIPDPwA)). É membra do PROCESSOCOM (Grupo de Pesquisa Processos Comunicacionais: epistemologia, midiatização, mediações e recepção) e da Rede AMLAT (Rede Temática Comunicação, Cidadania, Educação e Integração

na América Latina). Participa, também, da Red Iberoamericana de Investigación en Comunicación y Feminismo para la Justicia Social (IBERFEMCOM).

Integra o GP Semiótica da Comunicação da Intercom, do qual já foi coordenadora (2019-2020), além de ter sido vice-presidente da Compós (2019-2021), coordenadora e vice-coordenadora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFRGS (2014-2020).