

Sinticção

ISSN 1516-4330

Dezembro 2004

22



Universidade
Tuiuti
do Paraná

ANNABLUME



Centro de Pesquisa em
Poética da Imagem

Scientificação

revista brasileira de semiótica

Sínticação

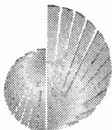
revista brasileira de semiótica - novembro 2004 22

Comissão Editorial

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

Conselho Científico

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



**Centro de Pesquisa em
Poética da Imagem**



**Universidade
Tuiuti
do Paraná**



Editores

Eduardo Peñuela Cañizal
Geraldo Carlos do Nascimento

Coordenação Editorial

Sandra Fischer

Capa

Lyara Apostólico

Diagramação e Editoração Eletrônica

Haydée Silva Guibor

Revisão

Sebastião Cherubim

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

Eduardo Peñuela Cañizal (Coordenador)

Apoio

Universidade Tuiuti do Paraná

Agradecimento

Aos pareceristas que colaboraram com este número

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



Conselho Editorial

Eduardo Peñuela Cañizal

Norval Baitello Junior

Maria Odila Leite da Silva Dias

Gustavo Bernardo Krause

Maria de Lourdes Sekeff

Cecília Almeida Salles

Pedro Jacobi

Eduardo Alcântara de Vasconcellos

Coordenação editorial

Joaquim Antonio Pereira

impressão: novembro de 2004

ANNABLUME editora . comunicação

Rua Padre Carvalho, 275 . Pinheiros

05427-100 . São Paulo . SP . Brasil

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

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

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

Eduardo Peñuela Cañizal (Coordenador)

Apoio

Universidade Tuiuti do Paraná

Agradecimento

Aos pareceristas que colaboraram com este número

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



ANNABLUME

Conselho Editorial

Eduardo Peñuela Cañizal

Norval Baitello Junior

Maria Odila Leite da Silva Dias

Gustavo Bernardo Krause

Maria de Lourdes Sekeff

Cecília Almeida Salles

Pedro Jacobi

Eduardo Alcântara de Vasconcellos

Coordenação editorial

Joaquim Antonio Pereira

impressão: novembro de 2004

ANNABLUME editora . comunicação

Rua Padre Carvalho, 275 . Pinheiros

05427-100 . São Paulo . SP . Brasil

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

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

Sumário

- 07 Apresentação
- 09 A encenação da violência: um exemplo no filme
Cidade de Deus
KATI ELIANA CAETANO
- 23 Retórica del negro, blanco y rojo: razonabilidad
y estética para persuadir con imágenes visuales
JOSÉ LUIZ CAIVANO Y MABEL A. LÓPEZ
- 41 Programação direta da TV: sentido e hábito
YVANA FECCHINE
- 59 Construção de mundos em fotografias de
representações: supressão e ambigüidade
em Robert Doisneau
GREICE SCHNEIDER E JOSÉ BENJAMIM PICADO
- 79 Signos, comunicação e mundo da vida: a abordagem
sócio-fenomenológica da semiótica de Alfred Schütz
MICHAEL HANKE
- 99 Redes multicódigos: possibilidades semióticas
para o ativismo global
FRANCISCO PIMENTA
- 115 A representação do índio brasileiro na interface
pós-moderna de cinema e TV
RENATO PUCCI JR.
- 131 *Os esquecidos* de Luis Buñuel: o exílio republicano
espanhol e a revitalização do cinema social em
Latinoamérica
MANUEL PALACIO E JUAN CARLOS IBÁÑEZ
- 149 Referentes clonados ou *corpos ambigüamente*
habitados
DENIZE CORREA ARAUJO
- 165 *Ônibus 174*: a intertextualidade entre cinema e
televisão
SANDRA NODARI
- 179 Normas para publicação

Apresentação

As linguagens visuais nas mídias têm suscitado, graças à ampliação constante do uso de novos dispositivos e da melhoria de suportes, especialmente daqueles que exploram o quesito definição – condição técnica indispensável para adequado trabalho com imagens –, apaixonados estudos de pesquisadores que se dedicam ao campo da comunicação, que não mais podem deixar de lado, ao que tudo indica, mídias que laboram com imagens visuais, caso da fotografia, TV, cinema, multimídias. As páginas de *Significação* têm registrado tal tendência e, esta edição, exceção feita a um único artigo, não foge à regra que vem se impondo. Os trabalhos de Kati Eliana Caetano, “A encenação da violência: um exemplo no filme *Cidade de Deus*” e o da dupla espanhola Manuel Palácio e Juan Carlos Ibáñez, “*Os esquecidos* de Luis Buñuel: o exílio republicano do cineasta espanhol e a revitalização do cinema social em Latino América” investigam, a partir de diferentes pontos de vista e diferenciados propósitos, o cinema. Os artigos de Renato Pucci, “A representação do índio brasileiro na interface pós-moderna de cinema e TV”, e o de Sandra Nodari, “*Ônibus 174*: a intertextualidade entre cinema e televisão”, detêm-se nas compatibilidades entre cinema e televisão, quer se apresentem no gênero ficcional, caso do primeiro artigo, ou no documentário, caso do segundo. Em seu artigo, “Programação direta da TV: sentido e hábito”, Yvana Fechine, por sua vez, preocupa-se com a programação direta da TV, na qual o sentido, ressemantizado, decorre do hábito de se ver TV diariamente.

Greice Schneider e José Benjamim Picado, no artigo “Construção de mundos em fotografias de representações: supressão e ambigüidade em Robert Doisneau”, examinam o *efeito discurso* nas imagens do fotógrafo francês que as transformam em “pequenas narrativas”. Denize Araújo, em “Referentes clonados ou corpos ambigüamente habitados”, estuda o “texto-colagem” no jornalismo impresso e Francisco Pimenta, no seu artigo “Redes multicódigos: possibilidades semióticas para o ativismo global”, o alcance dos suportes hipermídias.

Os argentinos José Luiz Caivano e Mabel A. López, no artigo “Retórica del negro, blanco y rojo: razonabilidad y estética para persuadir con imágenes visuales”, vinculam as imagens visuais às técnicas retóricas e às práticas persuasivas. Por fim, Michael Hanke, em “Signos, comunicação e mundo da vida: a abordagem sócio-fenomenológica da semiótica de Alfred Schütz”, procura chamar a atenção para a importância da relação entre semiótica e comunicação.

Os Editores

A encenação da violência:
um exemplo no filme
Cidade de Deus

KATI ELIANA CAETANO
Universidade Tuiuti do Paraná/UTP

Resumo

O objetivo deste trabalho é examinar certos dispositivos e efeitos de presentificação dos sentidos sobre o destinatário na organização do discurso. Trata-se da análise de uma cena do filme brasileiro *Cidade de Deus*, considerada exemplar para a discussão teórica aqui proposta porque deflagradora de isotopias da violência cotidiana nas favelas brasileiras e, ao mesmo tempo, responsável pelas alterações do fluxo de atenção do espectador. Esse momento é visto como representativo, na medida em que metaforiza, do ponto de vista temático, o devir dos sujeitos desse microuniverso social e, da perspectiva da tensividade do texto, prenuncia acelerações virtuais no ritmo da narrativa fílmica e na percepção do ouvinte, convertido em observador sensível dos acontecimentos.

Palavras-chave

cultura da mídia, enunciação, tensividade discursiva, violência, linguagem fílmica

Abstract

This work analyses certain meaning effects of presence in relation to the addressee in the organization of the discourse. It is about one of the scenes of the Brazilian film *City of God* (*Cidade de Deus*) considered an example for the discussion proposed here because it creates isotopies of everyday violence in the Brazilian slums and, at the same time, is responsible for the enunciatee's attention flood alterations. As far as this moment creates metaphors as concerns the thematic point of view, it represents the coming of their social micro universe subjects and the text tensiveness perspective. It also advances virtual accelerations in the film's narrative rhythm and in the viewer's perception, who is converted into the sensitive observer of happenings.

Key words

media culture, enunciation, tensiveness, violence, film discourse

Introdução

A manifestação dos sentidos pode-se efetivar por processos que envolvem tanto dispositivos da ordem do inteligível quanto da ordem do sensível. Pelas manobras do inteligível, nos são revelados temas, personagens, ações, que se projetam no tempo e no espaço, trazendo a sensação da temporalidade dos fatos, da espacialidade circunscrita a certos domínios e de sua inserção na memória. Pelo sensível, tais mecanismos ganham sobre-determinações de natureza afetiva: o discurso não nos diz algo apenas, mas nos leva a sentir seus efeitos, a compartilhar sensorialmente dos estados emotivos presentes no nível do enunciado, a acelerar o ritmo de nosso próprio corpo em consonância com o ritmo dos acontecimentos narrativos ou a distendê-lo em estado de êxtase ou serenidade quando assim se desenrola a trama discursiva.

Esses procedimentos ocorrem nos mais diversos tipos de textos, verbais, visuais, audiovisuais, e em suas diferentes modalidades, no texto jornalístico, televisivo, publicitário, fílmico etc. Eles fazem parte, portanto, dos fenômenos que tocam o domínio da comunicação, na medida em que toda interação mobiliza recursos simbólicos que requerem tanto competências intelectivas quanto afetivas, gerando sintonias ou dessintonias aparentemente inexplicáveis, porque se situam no âmbito mais das emoções do que da razão.

A exploração do sensível nos textos é um dos recursos de presentificação do discurso nos vínculos estabelecidos entre destinadores e destinatários, que pode ocorrer por recursos multissensoriais, de efeitos de presença/ausência dos sujeitos

discursivos ou de inflexões sobre a direção imprimida a um discurso, como ritmo, andamento, intensidade, entre outros. Esses últimos corresponderiam aos chamados traços segmentais dos discursos verbais (ritmo, tom, entonação, tonicidade) ou aos gradientes do discurso melódico, que dotam as composições das notas de efeitos especiais ao expressá-las, por exemplo, em *adagio*, *allegro* ou *presto*.

O objetivo deste trabalho é o de examinar um dos modos de presentificação da violência no filme *Cidade de Deus*, entendendo o discurso não só como o lugar de manifestação de conteúdos, mas também como o espaço de formalização de uma experiência sensível. O foco está centrado em uma seqüência, considerada nuclear para a inserção patêmica do espectador no universo ficcional. Ao mesmo tempo que ganha sentidos específicos no contexto do filme, a cena escolhida projeta novas luzes à leitura da temática da violência nas periferias. Não se trata, portanto, de uma abordagem reducionista do filme, mas da análise de uma estratégia de encenação da experiência com a violência, vista da perspectiva de seus efeitos de sentido passionais numa cena exemplar.

Etapas finais de um projeto de pesquisa sobre as vozes da periferia na mídia, o presente texto pretende expor, a partir de categorias da semiótica tensiva, de J. Fontanille e Cl. Zilberberg, além de noções extraídas dos estudos sociosemióticos de E. Landowski, os mecanismos discursivos mobilizados para sensibilizar o espectador diante de uma realidade várias vezes descrita e imaginada, mas que se pretende seja também vivenciada.

A pertinência das teorias mencionadas ao enfoque do objeto de estudo se deve ao fato de que, pela semiótica da presença, o sentido é analisado a partir de sua construção em ato, portanto na interação entre os integrantes do processo comunicativo, e, na semiótica tensiva, a narrativa é tomada em suas modulações organizacionais abordadas pelos efeitos que provoca sobre um observador sensível dos acontecimentos. Assim serão vistos tanto os personagens envolvidos na trama fílmica, quanto o espectador “ideal” (em analogia ao conceito de leitor ideal de U. Eco), presumivelmente afetado, em sua sensibilidade corpórea, ao rumo e ritmo dos fatos que compõem a cena em questão.

A cena no filme

O filme de Fernando Meirelles, adaptado do romance homônimo de Paulo Lins, terá aqui, portanto, uma abordagem metonímica, pelo exame de uma das cenas do filme, considerada pelo público (e também pela crítica) como “a mais chocante”, e utilizada neste trabalho como um divisor de águas da sequência fílmica. Divisor de águas tanto no sentido de instaurar dois momentos de interação do interlocutor com a trama da narrativa, quanto no fato de lhe permitir uma espécie de cumplicidade enunciativa com o narrador da história, que lhe impõe um sentir comum, por efeitos de deslocamento do ritmo ou do andamento do filme, do espaço e da temporalidade em que se insere.

O discurso organiza-se em debreagem enunciativa, pois se trata da narração de um dos personagens sincretizado na figura de um narrador em primeira pessoa. De sua perspectiva, a vida na periferia carioca da chamada *Cidade de Deus* é relatada, em fragmentos da cotidianidade, mas acompanhando os grupos que constituem o entorno do personagem desde a infância, passando pela adolescência até a juventude. É evidente que só de seu ponto de vista os fatos podem ser relatados, uma vez que o personagem/narrador fala de um outro espaço/tempo presente, em que consegue sair do mundo da favela e integrar-se ao *stablishment*, na concepção de Norbert Elias. O afastamento de uma situação vivida no espaço, em novas condições de vida e de valorização social, permite-lhe manter o olhar reflexivo diante do universo de sua descrição, que é aquele de sua vivência.

Tal condição do narrador inscreve, como corolário, a própria posição do enunciatário, que, embora sabendo de antemão tratar-se da representação de uma realidade assustadora, sente-se no espaço confortável de espectador, daquele que está do lado de cá da tela e que acompanha o percurso patêmico de um narrador em certo sentido também destacado dos acontecimentos. Em suma, há a consciência evidente de que se está ingressando na dimensão do discurso ficcional e que o representado constitui exatamente isso, uma representação do que “foi” para o personagem que nos guia na leitura dos fatos.

Um pouco à maneira do discurso machadiano, pode-se dizer que o enunciado cria no enunciatário expectativas ambíguas, uma vez que busca conhecer um mundo que teme, mas cujos mecanismos quer compreender, e o texto responde a esse afã com efeitos múltiplos de envolvimento afetivo e de recusa.

A cena nuclear deste trabalho expõe uma situação limite no contexto da trama. Visando a aplicar um corretivo nos “moleques do Caixa Baixa”, que estavam saqueando o comércio local, e com isso desrespeitando as leis da favela (*Eles precisam saber que a Cidade de Deus agora tinha dono*) Zé Pequeno, um dos maiores líderes do tráfico local, obriga dois garotos a se confrontarem numa cena de morte. Depois de amedrontar duas crianças, aproximadamente de 7 e 10 anos, dando-lhes tiros nos pés, Zé Pequeno obriga Filé com Fritas a escolher um dos dois garotos para matar com um tiro. Filé com Fritas, adolescente, havia aparecido anteriormente no filme, primeiro de braços dados com a mãe indo para a escola, depois entregando marmitas e fazendo pequenos serviços de compras para os adultos. Como está presente no grupo que assiste ao flagrante de Zé Pequeno contra as crianças e se afasta, evidentemente constrangido quando vê a cena dos tiros nos pés, o traficante o escolhe para atirar num dos garotos.

O horror da cena consiste não só na imposição do assassinato, mas também no fato de que envolve crianças para cumprirem tanto o papel do matador quanto das vítimas da ação de matar. Além disso, a imagem de Filé com Fritas nas cenas anteriores, fora da bandidagem, e a feição de descontentamento que manifesta diante da cena dos tiros, confere maior dramaticidade ao episódio, ressaltando o caráter patético da situação.

A manipulação de Zé Pequeno se faz por estratégias duplas, entre a tentativa e a intimidação. Na semiótica discursiva, esses dois tipos de fazer persuasivo correspondem respectivamente à incitação pela modalidade do poder, positiva no primeiro (no caso, a sanção ao fazer do garoto que deve matar o qualificaria no mundo do crime) e negativa no segundo (ou se mata ou se morre). O tumulto modopassional decorrente dessa determinação, entre o “não-querer” e o “saber não poder não matar” transforma o ritmo do filme colocando-o num outro “tempo” ou andamento.

A tensividade da cena

Na semiótica tensiva, desenvolvida por Claude Zilberberg e Jacques Fontanille, o texto pode ser analisado por modulações tensivas que se desdobram em quatro sub-dimensões fundamentais: o “tempo” (andamento do texto), a intensidade, a temporalidade e a espacialidade. Cada uma dessas subdimensões se estruturam paradigmaticamente nas categorias: aceleração / lentidão; tonicidade / atonicidade ou intensidade / extensidade; tempo longo / breve e espaço aberto / fechado.

Para a presente investigação, interessam as projeções sobre o discurso de duas dessas estruturas paradigmáticas, a do andamento, que pode ser lento ou acelerado, e a da intensidade.

Pode-se dizer que o filme se desenvolve até a cena mencionada em seqüências rápidas, expondo fatos que atingem o espectador como rajadas de uma metralhadora. Já no início, assiste-se à perseguição de uma galinha, metáfora da perseguição policial que se consumará em seguida, precipitando o ritmo do filme para uma cena apoteótica que será retomada no desfecho da história. Esse direção imposta à sintaxe filmica propiciou várias aproximações do trabalho do diretor do filme, Fernando Meirelles, ao estilo do diretor norte-americano Quentin Tarantino, embora rejeitadas pelo cineasta brasileiro. No contexto dado, porém, a cena analisada opera o valor de uma transição de aceleração, a de um ritmo sentido pelo sujeito que sofre a ação (tanto a criança que mata quanto a que será morta) como mais rápido do que o vivido pelo seu corpo. Antes que sujeito do agir, pode-se falar nesse caso em sujeito agido, porque arrastado pelo turbilhão dos acontecimentos que o paralisam. Como afirma Landowski (1997, pp.115-116), a dimensão a ser examinada não é a de “uma temporalidade pura”, mas a do “tempo vivido”. Assiste-se, assim, a modos de concomitância divergentes na maneira de sentir o andamento dos acontecimentos para o sujeito: as expectativas dos garotos não se sincronizam às exigências de Zé Pequeno, o que instaura uma relação de autoridade e medo, portanto de disforia, nas relações intersubjetivas, vividas pelos personagens. É dessa perspectiva que a situação dos garotos é apresentada, como um

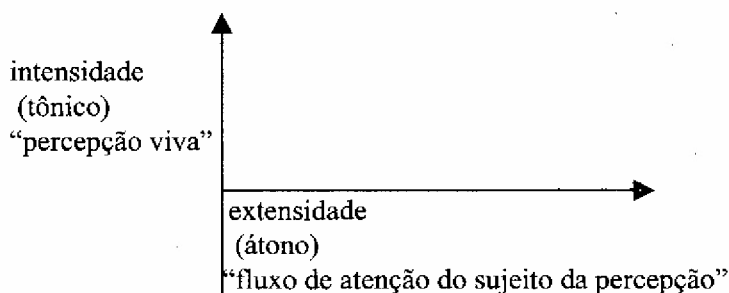
acontecimento da ordem do inesperado, ainda que vivenciado no olho da violência. Se de um lado se sabe que mais cedo ou mais tarde essa experiência deverá chegar, de outro, a condição de criança os coloca numa espera confiante, a de que tudo chegará no seu devido tempo, tanto as glórias quanto os riscos do banditismo (segundo um deles: “nóis tem que esperar os mais velho morrer depois nóis assume”). O choque da ordem emanada pelos adultos, portanto, sobrevém pela surpresa diante da ação do outro (Zé Pequeno), muito além das expectativas do sujeito na sua situação presente de criança.

O estado atônito dos meninos encontra eco no relato do próprio narrador, enquanto personagem testemunha da experiência, a partir de quem se guia o olhar do espectador, supostamente surpreso diante de acontecimentos que não esperava. Conforme Zilberberg, para o que é sentido como rápido demais, não há espera, portanto a aceleração provoca o efeito daquilo que ultrapassa ou supera todas as expectativas. A aceleração dos fatos, surgidos fora de um seqüenciamento previsível, cria efeitos passionais que configuram a dramaticidade da situação. Nesse momento, o olhar fotográfico do narrador apontando para a violência se metaforiza na tomada do próprio cano do revólver apontando para a prática iminente do crime.

Os fatos se sucedem com muita rapidez, assim como a movimentação de câmera que oscila entre a fonte da ordem (Zé Pequeno) e os meninos apavorados. Embora tudo se passe praticamente num mesmo plano cinematográfico, o ritmo alucinante está formalizado nos gritos, na movimentação rápida dos atores, na imprevisibilidade do desfecho (pergunta-se até que ponto Zé Pequeno está tripudiando sobre os meninos e de Filé com Fritas), o que garante uma espécie de suspensão momentânea do fôlego do espectador. Como explica Eisenstein em relação à filmagem da cena da escadaria de Odessa, no filme *O couraçado Potemkin*, essa movimentação brusca, impondo ritmos distintos ao andamento dos fatos provoca uma alteração física do espectador que permite, com maior grau de presença, a sua inserção no domínio do patético.

A relação da aceleração à sub-dimensão da intensidade permite compreender melhor a força emotiva da cena. Como dizem

Fontanille & Zilberberg (2001, p. 19) “a *intensidade* e a *extensidade* são os fúntivos de uma função que se poderia identificar como a *tonicidade* (tônico/átono), a intensidade à maneira da ‘energia’, que torna a percepção mais viva ou menos viva, e a extensidade à maneira das ‘morfologias quantitativas’ do mundo sensível, que guiam ou condicionam o fluxo de atenção do sujeito da percepção.” Os autores esquematizam tais relações no seguinte esquema:

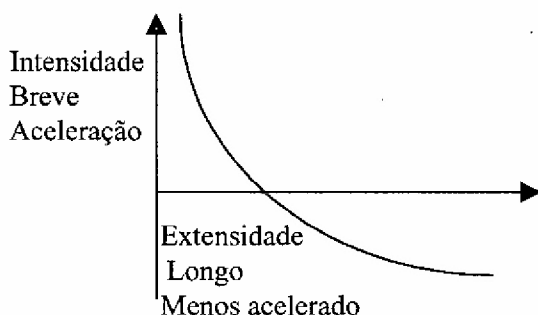


O andamento dos fatos determina nesse ponto dois modos de interação entre os envolvidos no mesmo quadro figurativo. O valor ascendente da cena, sentida como uma aceleração do ritmo das coisas, da perspectiva tanto das crianças quanto do narrador, aparece como um momento de ruptura de toda a seqüência, pontuada por forte emoção, o que permite inscrevê-la como uma manifestação intensa. Essa parada, ainda que rápida, atualiza o caráter excessivo da ordem imposta ao sujeito, e revela a impotência do ser humano no sentido de encaminhar sua vida em outra direção. Aquele lugar e aquela hora parecem compor o cenário justificador para os móveis de toda a violência, e o batismo de fogo para a entrada num mundo em que os valores éticos e morais vão se forjando de acordo com o poder instituído *hic et nunc*. Dominado pelo excessivo, surpreendido pela rapidez com que se sente confrontado ao desejo do outro e movido pelo terror intenso, Filé com Fritas acaba cometendo o assassinato do garoto. Na seqüência, a cena se modifica, com a recuperação da estabilidade anterior, mesmo que para situar a partir daí a regularidade das instabilidades e a necessária qualificação do indivíduo para enfrentar o impossível e inimaginável. Não é por acaso

que Filé com Fritas aparece posteriormente, na terceira parte do filme, pedindo para entrar nos bandos que pretendem matar Zé Pequeno. O personagem dessa parte está claramente diferente do início, sente-se um amadurecimento obtido à força e confirma-se a suposição primeira, de que a cena do assassinato se apresentava como uma revelação da gênese da bandidagem. Na verdade, o que se manifesta na mudança de Filé com Fritas é o devir de todos os outros garotos desse microuniverso social, que se anuncia reiteradamente. (Landowski, 1997, p. 124.)

A integração da cena no contexto global do filme permite, assim, melhor compreender sua função desencadeadora de isotopias. O filme é circular, não só pela estrutura de desenvolvimento da história, que se inicia com a cena final, mas também pela recorrência de personagens e situações, cujas condutas vão sendo justificadas ou contextualizadas ao longo do filme. Nesse sentido, fica evidente a demarcação dada pela cena, que acontece quase na metade do filme, prenunciando o destino de Filé com Fritas e alinhavando o desfecho trágico de Zé Pequeno, morto pelos próprios garotos. Os fragmentos da vida na favela, a seqüência de fatos aparentemente sem ligação, tomam sentido quando se refaz a leitura do filme encarando a cena dos meninos como a revelação de um ritual da violência que constitui o cenário em que nascem, crescem e morrem os filhos dessa sociedade. Não é por acaso que o único personagem a ficar fora desse ambiente, ainda que mergulhado na sua cotidianidade, é o narrador, cuja ação pragmática consiste em mostrar fotograficamente a violência. (Assim como se vê nos cantores de *rap*, nos poetas da chamada cultura da periferia, em que a violência é resultado de um fazer cognitivo que se manifesta por via poética)

Projetando os valores no mesmo esquema anterior, têm-se os dois eixos assim caracterizados pela intensidade, tempo breve e andamento acelerado na coluna vertical e extensidade, tempo longo e menos acelerado na coluna horizontal. A passagem da direita para a esquerda mostra a ruptura afetiva provocada pela cena sobre a sensibilidade dos sujeitos e o percurso inverso, da esquerda para a direita, caracteriza a finalização da cena e a retomada da estabilidade narrativa:



Esses gradientes devem ser analisados sempre em suas posições relacionais, quando podem ser focalizados nos contextos particulares em que se inserem. Apenas dessa perspectiva é possível afirmar o caráter excessivo da cena como condicionante da insuficiência do restante do filme, a aceleração em contraste com a lentidão e a brevidade em oposição à longevidade.

Deve-se compreender ainda que, se de um lado a cena em exame é intensa, de outro, seu efeito prolonga-se na extensidade, porque é por meio dela que se instala a cumplicidade na aceitação dos fatos posteriores, seja no nível narrativo, pelos personagens envolvidos na trama, seja no nível enunciativo, pela antecipação passionalizada do que representa o devir dessas crianças. Os mesmos efeitos reconhecíveis no nível narrativo são homologados, por conseguinte, no nível da discursividade.

Assim, a cena em que Filé com Fritas é obrigado a matar outra criança repercute também sobre o olhar do enunciatário, posicionado na condição de mero espectador dos problemas sociais. Embora se situando desde o primeiro momento, graças ao conhecimento pragmático, em dois universos diferentes, e atribuindo aos sujeitos narrativos o caráter de “estrangeiros” em sua própria terra, tanto pelo fato de serem construções discursivas, ficcionais, quanto pelo seus modos de ser/agir, o espectador é induzido, pela primeira vez no filme, a uma espécie de grau zero de moralidade. O que sobreveém com a cena em questão ultrapassa os limites do esperado em termos de violência, e, como toda imagem-choque, visa a levar à conscientização pelo impacto.

A partir daí, uma nova competência é exigida no âmbito do fazer interpretativo, que não pode se limitar mais à visualização de uma encenação da violência, mas à sua presentificação, com efeitos de compartilhamento dos sentidos e das sensações. De acordo com essa reflexão, opera-se um duplo deslocamento, o da criança que sai do mundo da infância para iniciar-se definitivamente no mundo do crime, estigma de sua condição social, e o do observador sensível que vê reduzido o espaço que o separa da simulação na tela para sentir “ao vivo” o fato referenciado.

Para Zilberberg & Fontanille (*Op. cit.*, p. 124), uma existência semiótica define-se como presença quando se constitui como “um objeto de saber para um sujeito cognitivo”. É esse saber que o filme revela, tentando inscrever o espectador como o sujeito cognitivo capaz de compreender o movimento social em que ele próprio se insere. A questão da presença na dêixis espacial implica a mudança da configuração do objeto com respeito à posição do sujeito cognitivo, que, de distante, passa a se situar mais próximo do seu alcance pela conversão de uma presença virtualizada em presença realizada.

Assim como os atores da narrativa retomam um outro “tempo” na sequência do filme, o observador sensível (sincretizado na figura do narrador-personagem que assume uma voz coletiva) toma consciência de que tudo pode advir a partir dali, o impossível e o inimaginável. Para o espectador do filme só resta a opção de ficar ou sair da sala, do que pode depender a anulação de sua própria condição de espectador, pois mergulhar no filme significa impregnar-se, de um ponto de vista amoral, num espaço/tempo de outros valores, num ritmo de paixões intensas e disfóricas. Tal qual o personagem de Cortázar, no conto *A continuidade dos parques*, que, segundo Greimas (2002), anuncia a morte do leitor ao imergir na leitura do texto, sentindo os diálogos dos amantes como “um riacho de serpentes”, espera-se que o espectador do filme vivencie o apagamento de sua presença diante da cena quando se flagra constatando que isso é a realidade de que ele participa. Retomando afirmação de Landowski (embora aplicada a outro propósito), o que se pretende aqui é a sensação não só de que *existimos, mas sobretudo de nos vermos existir* (1997, p.126). Entende-se agora porque a maior parte das críticas

especializadas dirigidas ao filme referem-se não só à violência dessa parte, mas ao critério de realidade estabelecido, esquecendo-se que, na qualidade de ficção, não se trata mais de perguntar se os fatos aconteceram ou não.

Talvez seja interessante observar que a cena não se destaca no livro, mas ali está presente uma outra, igualmente intensa, que não foi registrada em filme. Trata-se do assassinato de um bebê com requintes de crueldade. A tônica da passagem, no entanto, não está na aceleração do andamento, e sim no prolongamento, na lentidão da narrativa, que se esmera em detalhes insuportáveis. Representá-la no filme seria evidenciar uma intenção que provavelmente manteria distantes os papéis discursivos acima apontados, o que leva a concluir pela competência da direção cinematográfica nesse caso.

Considerações finais

Configuram-se nessa sequência as práticas ou situações em que a gênese da violência aparece explicitada, sob a forma de condicionantes da impotência do sujeito para a recusa dos valores que a manifestam. Nesse caso, como em outras manifestações recentes da periferia, o sujeito escapa pelo fazer artístico. Aqui, porém, não se fala sobre a violência; espera-se que ela seja *sentida* pelo espectador por meio de estratégias enunciativas diversas, de que resulta o apagamento da oposição “nós x eles” e a presentificação de uma realidade vivida e vivenciada por todos. Em suma, o recurso utilizado é o da reconstrução desse cenário para o espectador, que se torna o observador sensível, pelo fato de sentir a partir do corpo próprio, a realidade em que vivem os personagens da estória, pela ótica de um narrador/protagonista.

Mais do que imprimir um novo ritmo a um fato isolado, no entanto, a cena considerada introduz a expectativa de um ritmo de acelerações virtuais ao fluxo do tempo. Estar alerta para tais alterações rítmicas, provocadas pela ação dos acontecimentos sobre a frágil condição humana, indica a capacidade reflexiva para compreender e vivenciar a vida em perigo.

Não há dúvida de que a exposição constante desses tipos de imagens deriva para a banalização dos seus investimentos semânticos, e, por conseguinte, ao amortecimento dos sentidos, mas é preciso considerar o outro lado da moeda: o de que talvez necessitemos de sua redifusão, em contextos específicos e por meio de estratégias de sensibilização, a-fim de nos lembrar, como diz Susan Sontag, que coisas terríveis acontecem e que perdemos a sensibilidade de retê-las na nossa mente.

Bibliografia

- ELIAS, N. & SCOTSON, J.L. 2000. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- ENZENSBERGER, H.M. 2001. Paranóia da autodestruição. *Caderno Mais. Folha de São Paulo*, 11/11, p. 5-7.
- FONTANILLE, J. & ZILBERBERG, C. 2001. *Tensão e significação*. São Paulo: Discurso Editorial/Humanitas/FFLCH/USP. Além dessa obra, foram utilizadas, no presente texto, noções teóricas desses autores expostas em seminários realizados na França e no Brasil.
- GREIMAS, A. J. 1975. *Sobre o sentido*. Petrópolis: Vozes.
- _____. *Da imperfeição*. 2002. São Paulo: Hacker Editores.
- GREIMAS, A.J. & COURTÈS, J. 1979. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix.
- GREIMAS, A. J. & FONTANILLE, J. 1991. *Sémiotique des passions: des états de choses aux états d'âme*. Paris: Seuil.
- LANDOWSKI, E. 1992. *A sociedade refletida*. São Paulo: EDUC/Pontes.
- _____. 1997. *Présences de l'autre: essais de socio-sémiotique II*. Paris: Presses Universitaires de France.
- PUAUX, F. (org.). 1999. *La marginalité à l' écran*. Revista *CinémAction*. France: Corlet – Télérampa, n.91.
- SONTAG, S. 2003. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VIANNA, H. 1997. *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: UFRJ.

Retórica del negro, blanco y rojo: razonabilidad y estética para persuadir con imágenes visuales

JOSÉ LUIZ CAIVANO Y MABEL A. LÓPEZ
Universidad de Buenos Aires/Argentina

Resumen

Nuestra propuesta analizará cómo el uso del color puede ser un elemento privilegiado para argumentar en una imagen visual. Los valores y connotaciones atribuidos al color en el contexto de un enunciado visual funcionan como “pruebas” en razonamientos de tipo persuasivo. De este modo, el uso de figuras retóricas no es un fin en sí mismo sino el correlato visible de la argumentación que funciona como andamiaje oculto, implícito, de la persuasión. En esta oportunidad hemos elegido el rojo, el negro y el blanco por la frecuencia de su aparición, la cantidad de usos y lo nutrido de sus interpretaciones socioculturales —que incluso pueden resultar aparentemente paradójicas o contradictorias. Todos estos sentidos están latentes y coexisten. Los colores son reinterpretados en correspondencia con los contextos de uso en los textos mismos (co-textos), y con los efectivos contextos sociales que los enmarcan en una situación real dada (espacio y tiempo históricos).

Palabras clave

retórica, argumentación, color, textos visuales, cultura, comunicación

Abstract

Our proposal is to analyze how the use of color can be a privileged element to argue in a visual image. The values and connotations ascribed to color in the context of a visual statement work as “proofs” in reasoning of the persuasive type. In this way, the use of rhetorical figures is not an end in itself, but the visible correlate of the argumentation that works as a hidden, implicit structure of persuasion. We have chosen black, white, and red because of their high frequency in appearing, the great number of uses, and the abundance of socio-cultural interpretations—which even may be apparently paradoxical or contradictory. All these senses are latent, and coexist. Colors are reinterpreted in correspondence with the contexts of use in the texts themselves (co-text), and with the effective social contexts, which frame them in a real situation (historical space and time).

Key words

rethoric, argumentation, color, visual texts, culture, communication

Introducción

En esta propuesta veremos cómo el uso del color puede ser un elemento privilegiado para argumentar en una imagen visual. Hemos elegido el negro, el blanco y el rojo por la frecuencia de su aparición, la cantidad de usos y lo nutrido —e incluso aparentemente paradójico o contradictorio— de sus interpretaciones socioculturales.

Esta selección tiene también un argumento filogenético. El hombre primitivo veía al negro y al rojo como colores que inquietaban su reposo. A partir de la vida en la selva, el hombre se hizo predominantemente visual, su alimento y sexo estaban ligados a la luz. La negra noche y su rojo preludeo, el crepúsculo, anunciaban la cercanía del peligro. Cuando el bosque se transformaba en negra espesura, el hombre, carente de visión nocturna, estaba expuesto a los predadores (más fuertes, con mejor olfato y más aguda audición). Los rojos reflejos del fuego lo fascinaban en esas extensas e inquietantes noches en las que rondaba un peligro real, tangible. Podríamos imaginarnos ese sentimiento ancestral recordando el temor que nos infundía la oscuridad cuando éramos niños. El negro y el rojo se asociaban con los peligros que acechaban la supervivencia de la especie. Son alertantes el negro de la noche, el rojo de la sangre y las fieras. Por el contrario, son tranquilizadores el blanco y azul claro del día, los marrones y verdes de la tierra y el follaje. El hombre construyó refugios, iluminó la oscuridad y dominó el mundo natural; sin embargo, su cerebro aún no ha olvidado. Discriminar el color del peligro ya no es información relevante para salvar la vida de nuestra especie, sin embargo, todavía hay resabios en la memoria primitiva del cerebro

arcaico humano que nos hacen reaccionar ante esos estímulos (López Pasquali 1998).

Tenemos también un argumento lingüístico y antropológico. Berlin y Kay (1969) han investigado los nombres básicos de color en lenguas diversas a lo largo del mundo. Distinguen once términos básicos de color que se repiten en las más variadas culturas: blanco, negro, rojo, verde, amarillo, azul, marrón, púrpura, rosado, anaranjado y gris. Paralelamente elaboran una teoría sobre la evolución de los nombres usados para denominar los colores, que consta de siete estadios. El primero (las culturas que tienen sólo dos nombres de color) corresponde al blanco y negro. Inmediatamente, en el estadio siguiente, la tercera categoría que emerge es el rojo. El rojo, entonces, incluye todos los rojos, anaranjados, marrones, rosas y púrpuras (Figura 1). Evidentemente, comunicar esta sensación perceptual cromática era decisiva en las comunidades primitivas, por eso el rojo aparece nombrado a continuación de los colores acromáticos, cuya distinción equivalía al valor (claro-oscuro). Con la tercera categoría no sólo aparece un nombre de color sino una nueva dimensión cognitiva: la categoría de color cromático. Este tercer término, "rojo", equivalía a decir "color".¹

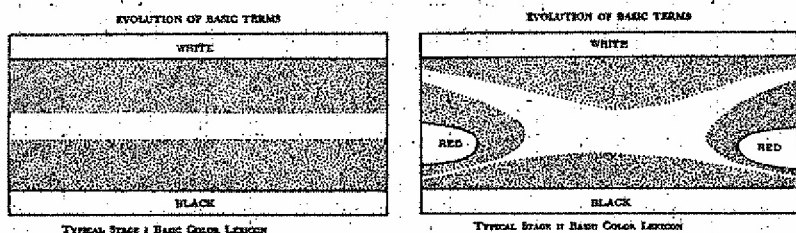


Figura 1. Estadios I y II en la evolución de los términos básicos de color (Berlin y Kay 1969).

La tríada negro-blanco-rojo aparece frecuentemente en distintas formas de decoración sobre la piel en los pueblos primitivos (Hutchings 1989). Estos colores sirven para distinguir a los personajes centrales de una ceremonia. En los cuentos tradicionales se usa la

1. En castellano, "rojo" es sinónimo de "colorado": que posee color.

oposición negro-blanco para representar la antítesis entre el bien y el mal. El rojo simboliza la sangre de Cristo o es utilizado para asustar (Hutchings 1993).

Esta tríada es usada frecuentemente en diversos rituales para simbolizar el pasaje de un estado a otro: nacimiento, boda, bautismo, funerales (Hutchings 1997).

En Oriente, el rojo significa autoridad, poder, salud, buena suerte, ideologías políticas; se usa para purgar la maldad. Por debajo de estas ideas hay un trasfondo religioso y filosófico compartido por el mundo oriental (Kwon 2002).

Del mismo modo que en Occidente, desde la Antigüedad, se usaba una pulsera de coral como amuleto para proteger al niño de las enfermedades, en Sudamérica se mantiene la creencia de que una cinta roja en la muñeca del bebé u oculta entre sus ropas rechazará las influencias negativas (maldad, envidia, enfermedad) que él atrae por su fragilidad y belleza.

En la iconografía cristiana el negro y el rojo simbolizan el mal (el diablo, el infierno). Aunque también el rojo adquiere valores positivos. Representa la caridad, porque es la sangre derramada por Cristo para la salvación del mundo. En las imágenes de la Virgen, el azul de su manto es virginidad y el rojo, la virtud de la caridad.

El poder de la alquimia se manifestaba por el color, especialmente por el negro, blanco y rojo. En un manuscrito del 1550 aparece un diagrama que muestra la penúltima fase de transmutación de metales básicos en oro. El semicírculo inferior señala la progresión alquímica desde el blanco al negro pasando por el rojo (Figura 2).



Figura 2. Diagrama en un manuscrito de H. Reusner, reproducido en Gage (1993: 147).

Esta tríada cromática tuvo un lugar privilegiado en la heráldica. Con argumentos muy poco rigurosos y contradictorios se establecían normativas. Por ejemplo, a fines del siglo XIV, un escritor heráldico inglés consideraba que el rojo era equidistante al negro y al blanco —aunque no explicaba por qué— y era el color más apropiado para los príncipes, pues simbolizaba la valentía. Durante el siglo XIX se desarrolló una interpretación más psicológica de la simbología del color. La “Tabla sinóptica” de Humbert de Superville, de 1827, caracteriza al rojo como violento y expansivo, al blanco como el estado de equilibrio, calma y claridad, y al negro como la convergencia, concentración y solemnidad (Gage 1993: 90).

La vida en grandes conglomerados urbanos ha modificado las condiciones materiales de la existencia humana. La indefensión ante el peligro, propia de la especie, el miedo a la noche y a la propia sangre que pudieran arrebatarse las fieras, sufren algunas metamorfosis, aunque no desaparecen del todo.

Los estímulos cromáticos —mediatizados por la cultura— reproducen algunas de esas sensaciones más primarias. ¿Por qué o para qué lo hacen? Uno podría preguntarse: ¿qué busca el hombre al evocar los amargos terrores ancestrales? Quienes proponen mensajes persuasivos en el marco de la cultura de masas usan de modo retórico esta combinación tricromática con el objetivo de convencer, disuadir o seducir al público.

En los nuevos entornos comunicativos y virtuales en los que el hombre se desenvuelve, el uso del color impacta en los sentidos de modo previo a cualquier reflexión sobre el mensaje. Esto representa una gran ventaja cuando la competencia y lo efímero de las comunicaciones son una constante. La persuasión retórica (en este caso por medio del color) sólo es de utilidad cuando hay más de una voz, justamente, en las comunidades en donde es posible el disenso y puede desarrollarse la multiplicidad de opiniones. Por eso, la retórica nace en el contexto democrático de la Grecia clásica, como método para imponer un argumento.

La antigua retórica

La antigua *Retórica* aristotélica es la primera obra que expuso una técnica para persuadir y lograr adhesión por parte del público (Aristóteles 350 a.C.). Este camino retórico debía recorrerse en cinco etapas: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*. Para argumentar en favor o en contra de algo, o sobre la utilidad o inconveniencia de determinada cosa, era necesario encontrar qué decir (los argumentos apropiados) y cómo expresar esas ideas. La parte de la retórica que se ocupa de las figuras del discurso usadas para persuadir (cómo decir) se denomina *elocutio*. Durante mucho tiempo se generalizó y extendió el análisis de los *tropos* o figuras para explicar los usos estéticos y creativos del lenguaje, su función poética. Los desvíos que aparecen en los textos creativos respecto de los usos ordinarios del código se corresponden con un nutrido repertorio de figuras retóricas que los estudios de la poética fueron acuñando durante siglos.

De las cinco partes en que se organiza la retórica, sólo abordaremos dos, la *inventio* y la *elocutio* —consideradas centrales para la persuasión visual. Quien enuncia un discurso visual da su primer paso en la *inventio*, buscando los argumentos cromáticos, es decir, proponiendo un razonamiento pseudo-lógico en el cual el color interviene en las premisas y es portador de una conclusión. En una fase posterior, en la *elocutio*, el cómo decir, esos usos del color se corresponden con la utilización de *tropos* o figuras retóricas generadas por un uso particular, intencional, transgresor del color. Las figuras retóricas presentan un desvío conceptual o formal producido en un enunciado con el objeto de que el receptor lea una significación más allá de lo literal.

Los enunciados generados por la máquina retórica —más allá del efecto real en el público, cuyo impacto es bastante difícil de medir— promueven la reflexión, buscan el razonamiento del destinatario. El mensaje persuasivo se sustenta en una lógica, que —a diferencia de la lógica científica— no se basa en verdades

sino en argumentos creíbles, valores y presunciones aceptadas por sus destinatarios. El dominio de la técnica retórica no es el saber científico sino la *doxa*,² la opinión corriente, lo que es razonable sin que medie una demostración que le otorgue validez universal. Justamente, la *doxa* se caracteriza por ser un cuerpo de saberes opinable, más cerca del sentido común que de la verdad o la falsedad en el sentido lógico.

El uso retórico del negro, blanco y rojo estará basado en premisas compartidas, que cohesionan a un grupo social. Esta “ideología” es proveniente tanto de creencias acerca de la percepción humana, de asociaciones metonímicas (sangre, noche, fuego) como del orden metafórico, es decir, de la memoria cultural (luto, guerra, pureza, diablo, infierno, emblemas políticos, nacionalidades, etc.). Algunas de las creencias o asociaciones más frecuentes en la cultura occidental actual son: “Lo negro es siniestro”; “Lo negro es inquietante, misterioso”; “Lo negro deprime”; “Lo blanco es limpio, aséptico”; “El blanco es pureza”; “El blanco es neutralidad”, “El rojo excita la visión, es alertante”; “La sangre (roja) es sinónimo de peligro”; “El rojo es vital, pasional”; “El rojo es alegría”. Queda explícito el carácter incluso paradójico de estas afirmaciones, que adquieren valores positivos (vida, euforia) o negativos (muerte, disforia) según los contextos.

Clases de razonamiento

Una vez que se han seleccionado los argumentos más eficaces, porque generarán mayor credibilidad en el destinatario que se quiere convencer, será necesario decidir el tipo de razonamiento elegido para persuadir. La lógica argumentativa puede adoptar una forma *inductiva* (dando ejemplos y modelos para

2. *Doxa* en griego significa opinión, manera de ver, idea, parecer, creencia. Se opone al verdadero saber que los griegos llamaron *episteme* (inteligencia, conocimiento, saber, ciencia). Esta distinción es básica para comprender por qué Platón desconfiaba de la oratoria. Mientras la ciencia tiene por objetivo alcanzar el saber, la persuasión retórica propia de la oratoria sólo busca la adhesión del público (muchas veces halagándolo demagógicamente).

identificarse e imitar), *deductiva* (exponiendo un razonamiento) o *abductiva* (mostrando un rasgo que implica la pertenencia a un caso).

La inducción se basa en el ejemplo (*exemplum*) para persuadir mediante la identificación del público con el referente propuesto como modelo. Es la forma de persuasión más inmediata o primaria, que requiere menor reflexión por parte del público. Se muestra o se habla de un particular con determinadas características (para imitar o reprobar), para concluir en la identificación personal del destinatario con la figura propuesta. Es un argumento por analogía. Un tipo particular de ejemplo es la *imago*, una imagen conocida y representativa socialmente, capaz de encarnar los valores que se intenta promover. En este caso, el éxito del argumento dependerá enteramente de la credibilidad del personaje.

Cuando no hay una identificación primaria sino una forma más sofisticada y mediatizada de llegar a la comprensión del mensaje apelativo, seguramente habrá *deducción*. Para comprender esta forma de argumentar es necesario partir del *silogismo*, la forma más conocida de razonamiento deductivo usado como método de conocimiento científico. Más allá del terreno científico, el uso de la deducción como método persuasivo aparece en múltiples campos, como la argumentación periodística, publicitaria, política, pedagógica, el debate parlamentario, la deliberación judicial, la prédica religiosa, la arenga militar o, simplemente, para convencer a otro de algo en la vida cotidiana. Este razonamiento, llamado *entimema*, se basa en la forma lógica del silogismo, pero se diferencia por el objetivo que persigue: no intenta convalidar la verdad de determinadas afirmaciones sino persuadir a un auditorio sobre los argumentos propuestos. Las premisas de las que se nutren los entimemas son sentencias que aparecen como irrefutables, aunque sean sólo presumiblemente verdaderas. Algo que parece evidente puede modificarse con el correr del tiempo. Las presunciones tienen la cualidad de ser creencias que, en alguna circunstancia, admitirían su contraria (esto prueba que no son verdades absolutas), pero tampoco son mentiras. Persuadir sería una tarea inútil o imposible si no hubiese un campo fértil, propicio para aceptar los argumentos.

La inferencia *abductiva* es posterior a la lógica aristotélica; se trata de un modo inferencial, que, en rigor, carece de valor de verdad (Peirce 1860-1908: vol. 2, par. 270). Sin embargo, es muy útil en la producción de nuevas hipótesis en un contexto de descubrimiento. La persuasión que apela a un razonamiento abductivo propone un salto inferencial entre un rasgo que se expone en un particular y una regla general, que subyace y es reconocible por el intérprete. La conclusión es sobre un caso en donde la posesión de un rasgo implica la pertenencia a ese universo, conjunto o fenómeno. La intuición abrevia el camino hacia la comprensión, aunque su veracidad es más frágil, dado que el razonamiento permite formular una conclusión general a partir de una situación particular.

Tres géneros persuasivos

Veamos cómo funcionan el negro, blanco y rojo en la comunicación urbana moderna. Con el objeto de ejemplificar cómo se encarnan los argumentos acerca de esta tríada cromática, proponemos una tipificación de las situaciones a través de un repertorio de ejemplos. En todos los casos se busca que el destinatario actúe (que haga algo o cese en una acción, que piense o compre algo). La persuasión se corporiza en géneros discursivos que regulan las características, la circulación y las funciones de los mensajes en la comunicación urbana moderna “diseñada”. Distinguimos tres modalidades en el uso de estos colores, que se corresponden con tres géneros persuasivos: señalética, propaganda y publicidad. Cada una tomará sólo algunos de los sentidos expuestos y activará una porción de las connotaciones atribuidas a estos colores.

Señalética

Rojo y negro sobre fondo blanco aseguran una excelente legibilidad y, a la vez, un importante impacto visual, argumentos perceptuales para usar esta combinación cuando se necesita asegurar

una rápida y eficaz lectura. Las señales alertan al destinatario excitando la visión, persuaden sobre las conductas apropiadas o lícitas, inapropiadas o ilícitas en el contexto ciudadano. Las señales, además de persuadir, pretenden exponer un mensaje casi universal. Para ser útiles deben contener un alto grado de información clara y unívoca para la mayor parte del público. En la Figura 3 podemos ver señalizaciones urbanas de distintas culturas que responden a estas características. En el aspecto lógico de la persuasión (la *inventio*), adoptan la vía inductiva. Muestran esquemáticamente ejemplos de conductas o situaciones con las que el destinatario puede identificarse. En el nivel de la *elocutio*, la figura retórica dominante es la estilización. El color negro de la figura suprime rasgos, recorta sobre el fondo blanco sólo los aspectos relevantes en el reconocimiento del objeto. Ya desde los comienzos de la letra impresa se había advertido la conveniencia del uso del papel blanco, letra impresa negra y destacados en tinta roja, como una combinación que aunaba criterios de excelente legibilidad y elegancia.



Figura 3. Señales urbanas de distintos países y culturas.

Propaganda

El segundo género está constituido por los mensajes propagandísticos, con sus verdades opinables. El uso del rojo y negro, matizados por el blanco, resulta ideal para transmitir mensajes de bien público (no publicitarios). Por ejemplo, prevención con riesgo de muerte: tabaquismo, accidentes, contaminación, violencia, mensajes antibélicos. El género de la propaganda promueve mensajes de interés social, sin un explícito móvil comercial. Esta modalidad tiene dos vertientes: la orientación social y la política.

La Figura 4 muestra un cartel antibélico de una organización comunista de Gran Bretaña, que circuló en 1920. La argumentación



Figura 4. Afiche antibélico de 1920, Gran Bretaña.

apela a una lógica inductiva (*exemplum*). Las escenas representadas (figuras negras sobre fondo rojo) corresponden a la Primera Guerra Mundial, la tipografía contrastante: "Never again" destaca en blanco la leyenda. El argumento recuerda el horror y la muerte del combate en el campo de batalla, para disuadir a la sociedad de una posible reincidencia (ya sabemos que no tuvo éxito). El recurso utilizado es la sinécdoque (la parte por el todo), ya que se muestra parcialmente un suceso para representar un todo, la guerra. Los colores operan de un modo metonímico,

muestran la causa para significar el efecto. Las figuras ensombrecidas representan la muerte. El rojo del fuego de la batalla es la sangre derramada de los combatientes. La tipografía blanca representa la neutralidad, la construcción de un futuro claro y tranquilizador, que se opone de modo antitético al tenebroso pasado reciente.

En el ejemplo de la Figura 5, que pertenece a una campaña de prevención de accidentes de tránsito en la ciudad de Miami, la argumentación no es simplemente la exposición de un ejemplo

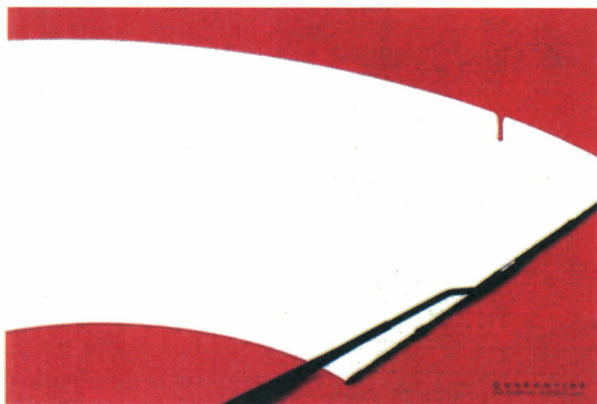


Figura 5. Afiche de una campaña de prevención de accidentes en Miami.

fáctico, sino que responde a una lógica abductiva. Es necesario encadenar un razonamiento para explicar el baño de sangre en el parabrisas del automóvil. Este tipo de razonamiento parte de un caso particular: la sangre roja que chorrea del parabrisas; luego evoca una regla general en la memoria del lector: “la imprudencia puede provocar accidentes viales con heridas (de allí la sangre)”. La conclusión, también particular, es el caso que quiere exponer el mensaje: “Los accidentes de tránsito son altamente peligrosos porque implican pérdida de sangre y riesgo de muerte”. La figura retórica utilizada es la metonimia, existe una contigüidad existencial entre la sangre y el color rojo (la aparición de un elemento implica la presencia del otro). A otro nivel, también es una metonimia la sustitución del efecto (sangre) por la causa (accidente).

Más allá de las asociaciones metonímicas analizadas, en la propaganda política, los colores son usados con valores simbólicos, con una propuesta de lectura desde un marco ideológico. El cartel ruso de la Figura 6 presenta un fondo rojo, que se ennegrece hacia abajo. La tipografía que hace referencia a la resistencia socialista en Chile en 1977 y la leyenda “¡Vencemos!” son rojas y contrastan con los sombríos símbolos fascistas (las esvásticas) que sustituyen a las púas del alambrado de los campos de concentración donde eran reclusos los presos políticos. La interpretación de este enunciado requiere mayores

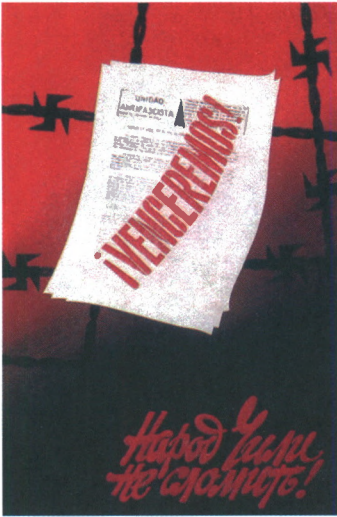


Figura 6. Afiche diseñado por Kazdan, en Rusia, en apoyo a la resistencia chilena, 1977.

conocimientos contextuales y la lectura de una serie deductiva, un tipo de razonamiento más complejo que la mera ejemplificación. La argumentación se articula de modo entimemático y compromete una dinámica temporal. Parte de una premisa general: “El fascismo es negro y significa muerte”. La premisa menor predica sobre un particular: “Hoy, Chile está dominado por el negro fascismo”; la conclusión, también particular, es: “Chile está dominado por la muerte”. El otro entimema, se relaciona con el futuro y la promesa explícita “Venceremos”. La premisa general es: “El socialismo es rojo, es la liberación”; “Chile puede abrazar

la ideología socialista”. La conclusión es: “Chile puede ser liberado de la dictadura”. La figura retórica dominante es la metáfora, ya que los colores por sí sustituyen a las ideologías. A su vez la oposición cromática (antítesis) refuerza este antagonismo.

La siguiente cita describe el uso del color rojo como comunismo en el discurso oficial estadounidense, con connotaciones negativas que provienen de activar la asociación del rojo con el peligro:

La dinastía de los Somoza, que los marines habían puesto en el trono, duró medio siglo, hasta que en 1979 fue barrida por la furia popular. Entonces, el presidente Ronald Reagan montó a caballo y se lanzó a salvar a su país amenazado por la revolución sandinista. Nicaragua, pobre entre los pobres, tenía, en total, cinco ascensores y una escalera mecánica, que no funcionaba. Pero Reagan denunciaba que Nicaragua era un peligro; y mientras él hablaba, la televisión mostraba un mapa de Estados Unidos tiñéndose de rojo desde el sur, para ilustrar la invasión inminente. ¿El presidente

Bush, le copia los discursos que siembran el pánico? ¿Bush dice Irak donde Reagan decía Nicaragua? (Galeano 2003)

Queda claro que en los últimos dos ejemplos la lectura del símbolo cromático (rojo como socialismo o rojo como comunismo) va a tener una connotación positiva o negativa según quién propone el mensaje y a quién intenta persuadir. Esta situación no es un error, simplemente manifiesta la coexistencia de valores sociales opuestos. Los mensajes basados en alguno de ellos resultarán creíbles y convocantes para el sector de público que previamente adhiera a ese cuerpo ideológico.

Publicidad

Nuestro tercer género es la publicidad. El rojo (vitalidad, pasión sexual) asociado al negro (noche, sofisticación, misterio) y con toques de blanco son colores usados para persuadir a potenciales consumidores sobre valores o cualidades atribuidas a un producto (Figura 7). El género publicitario comunica valores de marcas y productos de consumo con la intención de persuadir sobre las ventajas de su adquisición a destinatarios definidos como su *target*.

Según los estudios de marketing, el rojo es considerado “desclasificador”, es decir, un color que no contiene marcadores de clase, y por ello es apropiado para marcas de productos de consumo masivo (piénsese en el exitoso rojo *Coca Cola*). Al rojo también se le atribuye promover la pérdida de la noción del tiempo, por eso es el color elegido (con accesorios negros y



Figura 7. Publicidad de ropa interior de mujer.

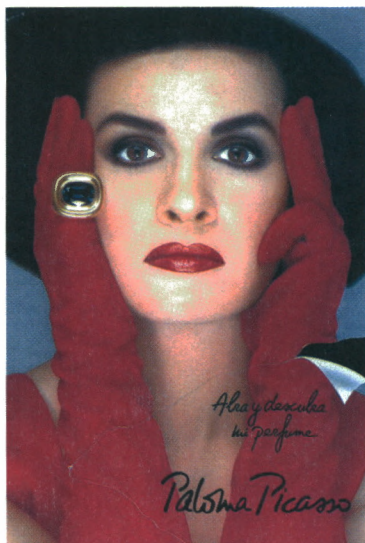


Figura 8. Publicidad de perfume.

blancos) para locales comerciales como casinos, bares, discotecas y entretenimientos. También es notable su uso para destacar lo sabroso y apetitoso en el rubro gastronómico (en *packaging*, publicidad, marcas y arquitectura corporativa).

La publicidad del perfume Paloma Picasso exorcisa los fantasmas sobre el uso de esta tríada cromática y exalta sus resonancias positivas (Figura 8). Persuade con una argumentación inductiva, la imagen en sí misma. Parte de un particular: Paloma Picasso vesti-

da de rojo, con labios también muy rojos que contrastan con la piel blanca. El pálido rostro está enmarcado por negros cabellos, ojos y guantes negros. Esta imagen se atribuye los valores de seducción, pasión, esteticismo y españolidad, que podría ser emulada por cualquier mujer que consuma la fragancia publicitada. Si hay identificación con la *imago* propuesta (tipo físico de mujer y valores que encarna), también la habrá con los colores y el producto; será eficaz el mensaje para ese sector de consumidores. La figura retórica que predomina es la repetición o aliteración cromática, que acentúa los rasgos connotativos mencionados. Toda la imagen funciona de manera metafórica; el rostro sustituye el frasco de perfume, con el que guarda similitudes morfológicas y cromáticas.

Conclusión

¿Hay paradojas en la argumentación cromática? Lo bueno o lo malo. La vida y la muerte. El peligro o la vitalidad. La alegría o la depresión. Lo claro o lo enigmático. La seducción o el veneno. El

sexo o la muerte. A través de los ejemplos analizados, el contexto, el género persuasivo del que se trate, quien propone el mensaje y quién fuese el destinatario permitían clarificar estas potenciales ambigüedades. Esto podría hacer suponer que el uso de esta tríada no garantiza un significado unívoco, aunque sí hay sentidos codificados en relación con los contextos.

Sin embargo, podría formularse como hipótesis que las connotaciones más primarias (rojo como sangre y alerta; negro como noche y muerte) aunque puedan revertirse y cambiar de signo negativo a positivo, permanecen siempre subyacentes. El uso de estos colores en imágenes del diablo o del vampiro Drácula no es tan distante de los alegres payasos, el bueno de Papá Noel y los sagrados sacerdotes. No se trata de una utilización arbitraria del color, sino más bien de la apropiación de los atributos negativos del otro para absorberlos, neutralizarlos y exorcizarlos. Aunque estas figuras se sepan benefactoras, conservan su ambivalencia. No en vano su presencia atemoriza a los niños.

Bibliografía

- ARISTÓTELES. 350 a.C. *Retórica*. Hay una versión inglesa, *Rhetoric*, disponible en Internet, <http://classics.mit.edu/Aristotle/rhetoric.html>.
- BERLIN, B. y KAY, P. 1969. *Basic color terms*. Berkeley, CA: University of California Press.
- GAGE, J. 1993. *Color and culture*. Boston: Little, Brown, and Co.
- GALEANO, E. 2003. Artículo publicado en *Página 12* (Buenos Aires), marzo.
- HUTCHINGS, J. 1989. "Colour in folklore, superstition, tradition, and legend", en *AIC Color 89, Proceedings of the 6th Congress*. Buenos Aires: Grupo Argentino del Color, vol. II, 54.
- 1993 "International survey on colour in folklore, belief and tradition –a progress report", en *AIC Color 93, Proceedings of the 7th Congress*. Budapest: Hungarian National Color Committee, vol. C, 153-157.

- _____. 1997. "Japan and Britain –A comparative colour folklore", en *AIC Color 97, Proceedings of the 8th Congress*. Kioto: The Color Science Association of Japan, vol. II, 775-778.
- KWON, Y. G. 2002. "The signs and symbols of red color in East Asian countries", en *AIC Color 2002, Proceedings of the Interim Meeting*. Maribor, Eslovenia: Slovenian Colorists Association, 291-295.
- LÓPEZ PASQUALI, L. 1998. *Fascinación y origen de las preferencias*. Buenos Aires: Editorial Peñafield.
- PEIRCE, C. S. 1860-1908. 1931-1935. *The collected papers*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Programação direta da TV: sentido e hábito

YVANA FECHINE

Universidade Católica de Pernambuco/UNICAP

Resumo

Este artigo se propõe a descrever um sentido que se instaura a partir da *fruição* da programação direta da TV, do contato com o fluxo televisual. Por ser direta e, por isso mesmo, estar conectada com uma temporalidade do cotidiano, a programação da TV *faz sentido*, antes de mais nada, como hábito. Com base nas formulações de Eric Landowski para o desenvolvimento de uma semiótica das experiências, assume-se aqui como pressuposto que o hábito produz uma forma de estesia: um sentido que se dá como um *tomar gosto na e pela* própria repetição de um fazer, o que nos permite pensar num tipo de fruição que ressemantiza o ato mesmo de *ver TV* diariamente.

Palavras-chave

fluxo, televisão, hábito, sentido

Abstract

This article intends to describe a sense that is established starting from the fruition of the direct programming of the TV, of the contact with the flow. For being direct and, for that reason, to be connected with a duration of the daily life, the programming of the TV makes sense, before anything else, as habit. Based on Eric Landowski's formulations for the development of a semiotics of the experiences, it is assumed here as presupposition that the habit produces an *esthesis* form: a sense that feels as a *to take taste in the and for the* own repetition of a to do, the one that allows think us in a fruition type that produces a new sense of the same act of *to watch TV* daily.

Key words

flow, television, habit, sense

Televisão e hábito

São cada vez mais raros os indivíduos que, na sociedade contemporânea, vivem alijados da televisão. A programação da TV pauta nossas conversas e nossos momentos de lazer, determina certas atividades domésticas e compromissos, rege nossos horários e embala inclusive nosso sono. Toda a produção da televisão é concebida para essa recepção inserida na vida cotidiana, no ambiente familiar e doméstico, em torno dos quais pode vir a se desenrolar uma intensa atividade social portadora de sentido por si só ou implicada diretamente nas interpretações deflagradas diante do que se vê. Na televisão, as condições e as situações nas quais se acompanha a sua programação são parte intrínseca dos sentidos postos em circulação, não somente através dos programas exibidos, mas a partir da experiência mesma de *ver TV*, da exposição por si só ao fluxo televisual (Cf. Williams 1975). Para teóricos como John Fiske, a produção de sentido na TV depende, entre outros fatores, dos variados graus de atenção que um espectador socialmente situado (pertencente a uma classe social, gênero, etnia etc.) confere à própria TV (Cf. Fiske 1992). Preocupado em mostrar como as condições de recepção tomam parte, necessariamente, na produção de sentido na TV, John Ellis (1982) propõe a descrição desses modos de ver TV a partir de dois *regimes de visão* ou *regimes de fruição*: o regime do *olhar* (do olhar fixo, do fitar, do contemplar) e o regime da *olhadela* (do olhar furtivamente, da espiadela).

Estes regimes de visão podem ser considerados, em pólos opostos, como estados-limite dentro de uma pluralidade de formas intermediárias de fruição da TV. No regime da *olhadela*, o espectador

apenas *acompanha* a televisão, muitas vezes enquanto realiza outras atividades, dedicando-lhe uma atenção intermitente ou esporádica. Neste caso, a TV é tão somente uma atividade secundária, que sugere agora uma investigação da nossa própria relação com o fluxo contínuo da sua programação. No regime do *olhar*, ao contrário, o espectador é completamente absorvido pelo que vê na TV, conferindo uma grande atenção àquilo que está sendo transmitido. Agora, assistir à TV é uma atividade primária, que nos permite, a partir de uma pressuposta relação do espectador com programas específicos, analisar os efeitos de sentido por estes produzidos. O reconhecimento desses dois regimes de visão determina também duas abordagens distintas da produção de sentido na televisão: pode-se, por um lado, estudar a TV a partir na análise dos seus *programas*, considerados como elementos isolados (recortados, portanto, dentro da programação) e pode-se, por outro lado, pensar a TV a partir da sua *programação*, considerando indistintamente o fluxo televisual que se produz pela articulação contínua dessas unidades autônomas, embora interdependentes entre si, em função do seu próprio arranjo na grade.

Na primeira abordagem, o analista adota necessariamente como pressuposto a configuração do regime do *olhar*. Diante da particularização do objeto, o que se busca então é descrever os efeitos de sentido produzidos pelos programas-enunciados, recorrendo, no campo da semiótica discursiva, por exemplo, à análise dos diferentes níveis do percurso gerativo de sentido (o discursivo, particularmente). Na segunda abordagem, identificada aqui ao regime da *olhadela*, o sentido que se instaura não depende mais da *leitura* de um determinado programa dentro da programação porque, nesse caso, já nem há mais uma atenção dirigida a qualquer elemento particular. O que se busca agora é descrever um tipo de sentido produzido na/pela prática diária de ligar a TV, simplesmente se expondo ao fluxo televisual (ligar a TV para *não ver nada*, ou seja, para não assistir a nada em especial): um sentido aquém e além dos próprios programas porque depende, antes de mais nada, de um tipo de *contato* do espectador com seu arranjo numa grade de programação que já lhe é familiar. Trata-se aqui de um sentido que se instaura como um tipo de vivência

cotidiana do espectador com a televisão; um sentido que se identifica com a reiteração do próprio contato do sujeito com sua programação; enfim, um sentido que se instaura no e pelo próprio *hábito* de assistir à televisão em determinadas condições e circunstâncias.

Esse sentido que se instaura tão somente nesse *estar com* a TV pode ser melhor compreendido através da própria noção de *hábito*, nos termos em que este é descrito por Eric Landowski (1998). Ou seja, como um sentido associado à ressemantização das nossas próprias práticas cotidianas. Assim como ler o jornal ao acordar, tomar café depois do almoço, fumar um cigarro após o jantar, *ver TV* adquire aqui o mesmo estatuto de práticas cuja natureza semiótica está no sentido que adquirem a cada vez que se repetem: no prazer do *fazer de novo*, num puro contato estésico, enfim, no *sentir* o outro numa modalidade de encontro significativa por si só — outro que pode ser o parceiro com o qual danço, o cavalo no qual monto, o café, o jornal, o cigarro, a própria programação da TV à qual me exponho. Pensado nesses termos, o hábito ganha estatuto semiótico e deixa de ser objeto apenas dos estudos culturais sobre televisão que problematizam a inserção da TV no nosso cotidiano. Pensar no hábito de *ver TV* é, do ponto de vista semiótico, perguntar como esse próprio contato com a televisão *significa*, mesmo quando se liga a TV para *passar o tempo*, para *esvaziar a cabeça*, para *não pensar em nada*, para apenas nos fazer companhia. É pensar em um sentido que se instaura quando *experimentamos* a TV, *sentimos* a TV, sem sequer tentar compreendê-la ou nos determos nos conteúdos por ela veiculados. Para descrever como esse sentido se dá no âmbito específico da TV é preciso antes, porém, tentar compreender o próprio hábito como um tipo possível de estesia.

Hábito como estesia

A descrição do hábito, na perspectiva que aqui nos interessa, filia-se à interpretação mais geral que Eric Landowski propõe do livro-testamento de Greimas, *Da Imperfeição* (1997/2002)¹. Nesse

1. Uma visão mais geral da interpretação que E. Landowski propõe deste livro pode

livro, que foge completamente da ortodoxia e da metalinguagem dos seus demais trabalhos, o desafio lançado por Greimas aos seus colaboradores foi o desenvolvimento de *uma inteligência do sensível*. Trata-se agora de compreender um sentido cuja particularidade é justamente ser sentido: um *sentido sentido*, como bem resume Landowski. A primeira consequência metodológica de tal proposta é o desprendimento da semiótica de um *corpus* textual de referência (textos *stricto sensu*) e a sua consequente preocupação em descrever agora um sentido que se dá *em ato*, seja nas experiências individuais, seja nas práticas sociais cotidianas, na qual se inclui o hábito de *ver TV* e ao qual voltaremos mais adiante. O que se postula, em última instância, a partir dos caminhos abertos pelo *Da Imperfeição*, é compreender e descrever — através de uma semiótica que se apresenta, agora, mais como uma prática reflexiva que como um método — o modo como o contato com o outro-objeto e a presença mesma das coisas *faz sentido*. *Da Imperfeição* abre caminho para tratarmos dessas interações como um regime de sentido de outra ordem — da ordem do *vivido*. Não mais, portanto, um *sentido realizado* e, como tal, manifesto como um discurso enunciado, mas, agora, esse *sentido em ato*, que se constrói *em situação*, no momento mesmo em que se dá a co-presença entre sujeito e objeto.

Superando o clássico dualismo, que se configurou inclusive na semiótica, entre o sensitivo e o cognitivo, *Da Imperfeição* aponta a necessidade de descrever como o sentido inteligível já incorpora o sensível e como também há, na perspectiva inversa, uma inteligibilidade no sensível. Frente a esta intersecção, o desafio posto é o de integrar na análise as duas dimensões intrínsecas a qualquer experiência humana — o *saber* (o conhecer) e o *sentir* (ou o

ser encontrada em *Da Imperfeição*, o livro do qual se fala (2002), incluído na tradução brasileira. Há, no entanto, uma série de desdobramentos teórico-conceituais propostos por Landowski, a partir de *Da Imperfeição*, em seus trabalhos mais recentes. Cf., por exemplo, "Sobre el contagio", in R. Dorra, E. Landowski, A. C. Oliveira (eds.), *Semiótica, estesis, estética*, São Paulo/Puebla, EDUC/UAP; "En deçà ou au-delà des stratégies: la présence contagieuse", *Caderno de Discussão do Centro de pesquisas Sociosemióticas*, N°7, São Paulo, 2001, e, para uma visão mais geral em termos de propostas para uma semiótica do sensível, *Passions sans nom*, Paris, PUF, 2003 (no prelo).

sabor, nos termos de Greimas). É na instauração desse percurso teórico que estão as balizas do *Da Imperfeição*, ancoradas agora na relação entre semiótica e estética, pois o próprio deste tipo de experiência é justamente convocar uma dessas dimensões mobilizando a outra. Haveria, no entanto, uma experiência estética que não fosse aquela tradicionalmente associada ao deslumbramento e ao sublime convocados pela *grande Arte*? Greimas postula que sim. Partindo da análise de cinco textos literários, nos quais se constrói um simulacro desse tipo de experiência, ele chama nossa atenção para o *deslumbramento* (um tipo de êxtase) que também se produz nas experiências cotidianas, sempre que um outro-objeto provoca uma espécie de *fratura* ressemantizadora do dia-a-dia do eu-sujeito. É justamente na reinterpretação que Landowski propõe dessas *fraturas*, indicadas por Greimas, que se insere a nossa discussão sobre o estatuto estético do hábito.

Landowski lembra que, na maioria das interpretações propostas para essa primeira parte do livro de Greimas, denominada “A fratura”, a aparição do estético tem o estatuto de um evento puramente *acidental* que se configura como o próprio objeto de busca de um sujeito disjunto de um sentido (para a sua vida cotidiana, em última instância). Em conformidade com modelo narrativo canônico, o que se tem aqui, inicialmente, é um sujeito em estado de *carência* (falta de sentido) provocado pelas reiterações de rotinas do cotidiano que, por seu desgaste, o dessemantizam. Frente à previsibilidade inevitável da rotina (o esperado), resta a esse sujeito esperar o inesperado, o tal momento *deslumbrante*: uma espécie de ruptura provocada por uma relação sensível com um objeto que, fortuitamente, *absorve-o, domina-o, impõe-lhe sua presença e, por meio de uma comoção ‘estésica’ revela-lhe justamente esse sentido outro* (Landowski 2002: 132). Rompe-se assim, por meio dessa fratura, com uma espécie de anestesia do sujeito que, nessa perspectiva interpretativa, seria inerente às reiterações da cotidianidade. Diante de tal quadro, não haveria escapatória: no dia-a-dia, não existiria lugar para um sentido *outro*, um sentido que não é mais meramente denotativo ou tão somente da ordem do inteligível (teríamos então a condenação do sujeito à falta de um sentido diferente ou, quem sabe,

de um sentido mesmo para a vida?). Restaria ao sujeito apenas a esperança de, na sua vida *aplainada*, deparar-se com algo extraordinário que transformasse, por um momento que fosse, a anestesia quase constitutiva do seu dia-a-dia numa estesia ressemantizadora desse cotidiano: um tipo de *sentido sentido* (sensível). Por esse caminho interpretativo, a noção de hábito que, em qualquer de suas acepções, define-se justamente pela deliberada recorrência de um mesmo fazer, só poderia estar associada à *insignificância* dessas repetições, à mesmice do dia-a-dia ou, se preferirmos, à consentida anestesia do cotidiano.

Diferente da maioria dos comentaristas do *Da Imperfeição*, que adotam essa interpretação *catastrofista* (ou *acidentalista*) do livro de Greimas, Landowski (2002) postula, ao contrário, que o hábito *faz sentido*. Nessa perspectiva, o hábito pode também ser pensado como um sentido *outro* que não depende mais do *fora do comum*, do *acidente estésico* — irrepetível, efêmero, fortuito —, mas que se instaura, ao contrário e justamente, a partir de um contato reiterativo entre sujeito e objeto, no qual se produz uma espécie de aprendizado entre eles. Trata-se agora de um sentido que se constrói, nos termos de Landowski, como *um saber-ser em relação a*: uma espécie de ajustamento sensível entre sujeito e objeto produzido pela apreensão contínua (progressiva) de um a respeito do outro². Landowski trata, preferencialmente, desse aprendizado mútuo nas interações corpo a corpo, como entre um casal que dança ou entre o cavaleiro e sua montaria, por exemplo. Nesse caso, o hábito se identifica, segundo ele, com um ajustamento somático e progressivo de *duas maneiras de ser*, de duas existências corporais ou, a rigor, de dois *habitus*, na acepção primeira do termo (etimológica). O que está por trás dessa noção de hábito é, antes de mais nada, a pressuposição de que, convocado pelas qualidades sensíveis (materiais, inclusive) ou pelo apelo figurativo do objeto, o sujeito pode ir conhecendo-o melhor, apreendendo-o em profundidade, deixando-se como que se contagiar por ele, até chegar a *amá-lo*: ou seja, a

2. Veja mais a respeito em Eric Landowski, "Saveur l'autre", in *Passions sans nom*, PUF, 2003 (no prelo).

tomar gosto por algo que tanto pode ser uma coisa, uma pessoa, uma prática.

O que significa exatamente esse *tomar gosto*? Sem desconsiderar que há distintas formas de gosto, determinadas por diferentes regimes de interação entre sujeito e objeto, aquela que nos interessa aqui corresponde essencialmente a uma experiência de fruição (Cf. Landowski 1997). A condição essencial para que se configure essa forma de gosto é o reconhecimento, pelo actante sujeito (S), do objeto sintático (O), que anima sua busca, como um autêntico sujeito, dotado, como tal, da capacidade de agir e de agradar-lhe. Não importa se esse objeto sintático é um objeto mesmo (uma coisa) ou um sujeito propriamente dito (um ser humano). O que importa é que o sentido da relação que aqui se estabelece está na presença sensível de um ao outro, como se tal objeto, agindo como sujeito, procurasse (co)mover aquele outro (S) por sua própria presença. É por isso que um quadro, uma paisagem, a programação da televisão podem parecer tão vivos, quase como se fossem dotados de intencionalidade e estivessem ali para *se mostrar*, para agradar àquele sujeito-ator, para fazê-lo justamente *frui-los*. É, então, como um tipo de experiência de fruição que se pretende descrever aqui o hábito, inclusive o de assistir à televisão. Há, no entanto, uma particularidade nessa descrição: para ser tratada como hábito, é preciso que a reiteração seja parte constitutiva dessa própria forma de fruição. Ou seja, o hábito é um modo de fruição no qual a presença *familiar* do objeto é parte daquilo que nele, e em determinadas condições, faz sentido para um sujeito — um sentido *outro*.

Esse sentido *outro* que se produz no próprio contato do sujeito com um objeto não está mais agora associado à *novidade* deslumbrante que se instaura, a partir de uma ocorrência pontual, como uma espécie de descontinuidade no cotidiano conhecido e previsível — algo como a visão que Palomar tem dos seios da mulher deitada na praia. No tipo de situação que aqui nos interessa, o sentido *outro*, ao contrário, está justamente na *familiaridade* produzida por uma experiência de fruição inserida na continuidade do cotidiano — algo como ligar a TV todo dia no mesmo horário, no mesmo canal e nas mesmas condições que, por si sós, provocam o sentir

daquele sujeito. Se um sujeito (S) frui a presença de um determinado objeto (O) e o sentido que se produz nessa relação é o próprio *gosto da fruição*, estamos aqui diante de uma experiência estética por excelência. Parece possível então começarmos a entender o hábito, a partir daqui, como um tipo de estesia que se produz justamente a partir da própria reiteração (repetição), e não mais de uma irrupção (*quebra da normalidade*) qualquer no cotidiano. Numa e noutra situação, o sentido estésico que se instaura depende do reconhecimento pelo sujeito de uma presença sensível do objeto. Na primeira delas, identificada à emergência do hábito, o sentido estésico que se instaura depende da duração desse contato: um co-viver ou, se preferirmos, um convívio. Na segunda situação, a presença mesma do objeto só faz sentido para o sujeito porque surge, de modo efêmero, no seu dia-a-dia. Nesse caso, numa posição oposta ao hábito, a estesia se instaura como uma fratura no cotidiano.

Não há qualquer razão que autorize o analista a privilegiar uma experiência em detrimento da outra. Se na primeira parte do livro, denominada justamente “As fraturas”, Greimas se detém na descrição desses momentos de *deslumbramento* (de quebra) no cotidiano, na segunda parte, “As escapatórias”, mesmo sem utilizar a palavra hábito, ele nos interroga sobre a *possibilidade de ressemantização dos objetos gastos que nos rodeiam e das relações intersubjetivas esgotadas ou prestes a ser* (Cf. Greimas 2002: 85-89). O que está por trás, por exemplo, da descrição que nos traz Greimas do jardineiro japonês que a cada manhã dispõe um pouco distintamente as pedras e areia no seu jardim, produzindo com *quase nada* um inesperado quase imperceptível? Parece-nos que, com isso, ele nos abre o caminho para a descrição desse sentido que se constrói dia após dia como uma espécie de revelação de algo ainda desconhecido no conhecido, de um novo *sabor* no mesmo. Como se dá tal processo que resulta, então, na construção de um hábito? Basicamente, pela descoberta de um gosto pelo *gosto da fruição*: fruição na qual se renova o gosto do sujeito pelo objeto; gosto que se produz justamente na e pela reiterada fruição de um pelo outro. Desse modo, o objeto que comove aqui o sujeito não existe antes do próprio hábito, mas apenas por seu intermédio. Ou seja, o hábito consiste

justamente em um modo de interação no qual o sujeito e o objeto sintáticos (e, naturalmente, semióticos) não existem antes de uma forma de gosto que a sua própria relação configura (*conforma*). O sentido que aqui se instaura é, portanto, pautado pela auto-referencialidade do sujeito: o sentido reside essencialmente no seu gosto pelo gosto desse contato que é por ele próprio forjado, cotidiana e reiteradamente.

Hábito *versus* rotina: modalizações

A repetição, que particulariza esse tipo de fruição definidora do hábito, é também o que leva alguns analistas a associá-lo tão somente à inevitável dessemantização das práticas cotidianas. Por esse caminho, o que se postula é uma repetição disfórica que se constituiria muito mais como uma forma de *desgosto* que de gosto. Em vez do *hábito*, forma de gosto ressemantizadora, o que se tem aqui é a pura *rotina*, fruto da dessemantização e do desgaste produzido justamente pela repetição imposta pelo dia-a-dia. O que faz, então, com que a repetição possa ser ora fórica ora disfórica e, conseqüentemente, conformadora tanto do hábito quanto da rotina? Uma explicação pode estar na sintaxe modal que determina uma e outra situação. Nesta última situação (a rotina), a repetição é o resultado de um *dever-querer* no qual o sujeito cumpre um programa determinado por destinador social, cultural, biológico quaisquer. Um exemplo: há quem tome banho e vista-se com roupas limpas todo dia apenas por um dever-querer que lhe é imposto por um tipo de controle social (o cônjuge, o emprego que exige boa aparência, etc.). Na primeira situação (o hábito), ao contrário, a repetição é voluntária e fruto, antes de mais nada, de um *querer-querer* de um sujeito liberado de imposições exteriores ou anteriores. Um outro exemplo, explorando a mesma situação: o do indivíduo que se banha e se veste com roupas limpas todo dia, movido apenas pelo gosto da fruição do próprio banho, do sentir o conforto, o cheiro das roupas limpas, já que não há cônjuge ou amigos, ou nada que o faz fazer isso a não ser o seu *querer-querer* e, igualmente importante, o saber do seu *sabor*. Nesse caso, o imperativo da repetição é, sobretudo, o próprio

prazer do sujeito, o já mencionado gosto da fruição: querer-fazer é, aqui, tão ou mais importante que o fazer mesmo. No outro caso, porém, a repetição se impõe como uma obrigação, de tal maneira que, sobredeterminado pelo dever, o *querer-fazer*, nesse caso, manifesta-se muito mais como uma espécie de automatismo que *faz fazer* (o saber do seu dever).

Considerado assim como uma repetição volitiva e ressemantizada a cada vez, o hábito poderia ser tratado como um tipo de programa no qual o sujeito seria, a um só tempo, seu próprio destinador e objeto. Destinador porque é, sobretudo, a sua própria vontade o que deflagra o percurso de busca. Objeto porque, se cabe ainda falar nesses termos, o que ele busca é essencialmente uma experiência pessoal e intransferível, sem outra motivação a não ser o seu próprio gosto de fruir: experimentar a si mesmo *em relação a*, ou ainda, experimentar-se (a si) nessa relação e, com isso, descobrir um sentido *outro* a partir do sentir(-se) o mesmo. Nesse programa de autodestinação, já não cabe mais tratar de valores (objetos-valor) em circulação porque, mesmo que ainda se possa falar nesse processo de um objeto de busca desse sujeito, este se identificará, ao final, ao próprio *gosto* desse sujeito. O que se tem aqui é, em outras palavras, uma busca de contato do sujeito consigo mesmo (um *estar consigo*) por meio de um contato ulterior com o outro, ou seja, um objeto sintático com qualidades de sujeito. Esse objeto-sujeito pode ser uma coisa (uma música, um quadro, o café, o cigarro, etc.), um lugar (ou uma paisagem, por exemplo), uma pessoa — uma prática cotidiana, enfim.

Na situação específica que nos interessa, o sujeito é o próprio responsável pela transformação do seu estado ao ligar a televisão para colocar-se em contato com o fluxo televisual, operação na qual se produz um prazer ou uma forma de *gosto* identificados aqui à própria experiência de *fruir* a mesma programação nas mesmas condições. Nisso reside a peculiaridade da operação semiótica em questão: em um *contato* do espectador com um fluxo televisual cujo sentido depende, justamente, deste ser *programado*. Afinal, seja qual for a emissora de televisão, sua *programação* baseia-se, por definição, numa sucessão contínua de arranjos sintagmáticos

que se repetem em função dos horários e dias da semana. Pela programação da TV, o sujeito vivencia uma certa programação da sua cotidianidade e, nela, também encontra algum *sabor*: o do reconhecimento de si próprio no (e através do) outro-objeto. O gosto da fruição, nesse caso, está, em grande medida, na familiaridade que a recorrência de tais arranjos e situações produzem. Depois de um dia de atividades estafantes, por exemplo, a TV meramente ligada, muitas vezes, faz com que eu me sinta, enfim, confortavelmente em casa. A simples exposição ao fluxo televisão me autoriza, a partir daí, a não mais *pensar em nada*. Em outras palavras, *ver TV* para apenas me sentir não vendo mais nada, *fruindo* apenas. O sentido aqui está associado, sobretudo, à maneira ritualizada de *passar o tempo* com a televisão, sentindo-a como uma prazerosa companhia: *tomando gosto* pela própria presença da TV (ou por *estar em presença* da TV) no meu dia-a-dia.

Transmissão direta e hábito

Esse sentido de presença, identificado aqui à relação estética que se postula entre o espectador e o fluxo televisual, depende da transmissão direta da própria programação. Independente de esta ser composta por programas gravados ou *ao vivo*, sua organização enquanto grade (como fluxo) se dá no momento mesmo em que, numa sucessão ininterrupta, tais segmentos são levados ao ar em tempo real, ou seja, a programação vai *se fazendo* na medida mesmo em que se exibe. A duração na qual se atualiza um dia de programação da TV corresponde, assim, à mesma duração do dia do espectador. É por isso que, muito freqüentemente, o ato de assistir à TV está muito mais associado a determinados momentos do seu dia (após o trabalho, depois do jantar, no domingo à tarde, no fim de noite, etc.) do que ao interesse por assistir a um programa específico. A instauração de hábito depende aqui desse mútuo ajustamento entre o cotidiano do sujeito e a programação da TV, o que só é possível porque a própria concepção do fluxo televisual é orientada pela tentativa de estabelecer essa correspondência. É justamente nessa temporalidade comum ao cotidiano e à TV que se estabelece uma

conexão produtora de sentido. Configura-se, a partir dessa intersecção temporal, dois regimes de sentido que, apesar das suas descrições distintas dependem, ao final, da inserção do sujeito numa mesma duração (a da transmissão da programação). Vamos à descrição de cada um deles para então relacioná-los.

Operando em *tempo real*, a televisão propicia, por um lado, uma experiência comum de *ver TV*. Vejo o que os outros estão vendo no momento mesmo em que eles estão vendo. O efeito de contato produzido pela transmissão direta parece ser justamente o resultado do reconhecimento tácito de que algo está se atualizando (se fazendo) *agora tanto aqui* (espaço do *eu*) quanto *lá* (espaço do *outro*): um contato produzido *pela e na* duração. Compartilho com os responsáveis pela emissão (produtores) e com milhares de outros espectadores (receptores) de um mesmo tempo — o tempo instituído pela própria transmissão — e, através deste, todos nos encontramos em um mesmo *lugar* — um espaço que não se constitui mais materialmente, um espaço simbólico, um espaço *vivido* tão somente através da transmissão. É nesse tempo e nesse *lugar*, criados por esse nosso próprio contato com a televisão, que se estabelecem os encontros entre sujeitos enunciantes. É sincronizando o *passar o tempo* do meu cotidiano com o de grupos sociais mais amplos que a TV instaura um sentido de *estar com* que se manifesta unicamente na copresença que essa similaridade da programação (todos vendo a mesma coisa, mesmo que não importe exatamente o quê) e essa simultaneidade da sua transmissão (ao mesmo tempo) propiciam. É tão somente o ato de se expor ao fluxo televisual que, ao inserir destinador e destinatário numa mesma dimensão espaço-temporal (a da emissão), instaura um tipo de contato entre os sujeitos. Compõe uma espécie de *comunidade imaginária* no decorrer da emissão (na duração) e transforma-se, a quem e além dos conteúdos veiculados, numa modalidade de encontro significativa em si mesmo.

O sentido de presença que se instaura, nesse caso, identifica-se com um efeito de contato entre sujeitos da enunciação forjados pela própria transmissão. A produção desse tipo de sentido depende do modo como o discurso televisual relaciona a duração da sua transmissão — direta, necessariamente — com uma duração do

mundo que ele próprio reconstrói narrativamente. O sentido de presença produzido pelo uso do direto emerge, nesse caso, justamente de um efeito de correspondência entre estas durações: inserindo destinadores e destinatários numa temporalidade que é tanto do discurso (da TV) quanto do *mundo* (dos fatos), a transmissão faz da sua própria duração a instância de interação, na qual se instaura esse tipo de *contato*, de *acesso direto*, entre os sujeitos (ou entre estes e a *realidade*). Trata-se, aqui, de um sentido de presença que depende de uma relação do espectador com o que vê na tela (regime do *olhar*) e, cognitivamente, apreende (Cf. Fechine 2001). Por outro lado, pode-se pensar, a partir da mesma operação em tempo real, num sentido que não se produz mais no nível da enunciação porque depende, antes, de um contato do sujeito consigo mesmo na medida em que o que busca é o seu próprio gosto. Não se trata mais aqui, como na situação anterior, de um sentido que surge de uma relação intersubjetiva (o mencionado efeito de contato entre sujeitos). Trata-se, ao contrário, de uma experiência individual (interior) do sujeito, na medida em que tão somente se deixa captar, esteticamente, pela tela (regime da *olhadela*)³.

Nesse caso, o sentido que se impõe é o meu próprio sentir o *o gosto da fruição* — um sentido intra-subjetivo, ou estésico, já que depende de uma relação fusional entre o sujeito e um objeto, que já não pode mais ser *recortado* autonomamente numa função semiótica. Por que? Porque, agora, já é possível postular, de modo mais assumido, que o objeto com o qual esse sujeito entra em relação já não é mais propriamente a programação da TV, mas sim a sua própria *fruição*. Ou seja, o que o sujeito busca é, de modo auto-referencial, a sua própria exposição ao fluxo televisual como hábito. É possível que esse sentido intra-subjetivo seja, em determinadas condições, sobredeterminado justamente pela busca da intersubjetividade latente na transmissão direta da programação (já não haveria nessa

3. Configura-se, agora, um sentido de presença de outra ordem: um sentido mais sensível que inteligível, embora seja preciso, logicamente, considerar que o sujeito pode, no processo de recepção, passar de um regime a outro. Basta que sua relação com a TV esteja sendo determinada, alternadamente, pelo *olhar* ou pela *olhadela*.

interação entre sujeitos, instaurada pela transmissão direta da programação, um *gosto* associado ao da própria fruição?). Não parece haver, no entanto, qualquer condicionamento direto de um regime sobre o outro, assim como não há nenhuma relação de excludência entre eles. O que há, num e noutro, é uma mútua implicação entre o tempo cotidiano e o tempo da programação da televisão.

É importante destacar, por fim, como a própria instauração de um sentido de hábito ou de fratura depende desse *fazer-se* da programação da televisão em tempo real. Acabamos de discutir como esta característica técnico-operacional da TV confere ao próprio ato de *ver TV* um sentido (o do hábito). É preciso, agora, atentar para como o próprio hábito pode estar na base de um sentido distinto que se produz, ao contrário, como um tipo de fratura no cotidiano, a partir da interrupção da programação *normal* da televisão. Já vimos que, quando o espectador liga a TV, identificando no fluxo os programas esperados em função de uma determinada grade (dia da semana e horário), o sentido que aqui se estabelece depende justamente desse reconhecimento — dessa familiaridade com a programação, na qual se evidencia o que há de *habitual* entre a TV e o seu dia-a-dia. O que acontece, porém, quando as emissoras de TV, as brasileiras inclusive, subvertem toda a sua programação para transmitir, por exemplo, coberturas como a dos atentados terroristas ao World Trade Center (WTC), em Nova Iorque, no histórico dia 11 de setembro de 2001? Há uma espécie de *quebra* da normalidade na programação da TV que, independente dos conteúdos postos em circulação, *significa*: produz uma espécie de ruptura num cotidiano que *faz sentido* por si só. A produção de sentido da *programação* da TV, considerada aqui enquanto fluxo contínuo, indistinto e ininterrupto, parece se definir justo na latência desses momentos: num primeiro momento, por esse mútuo ajustamento — entre o meu dia-a-dia e a programação *ordinária* da TV — e, num segundo momento, por esse inevitável estranhamento — o acontecimento inesperado e a programação *extraordinária* da TV.

Bibliografia

- GREIMAS, Algirdas Julien. (1987). *De l'Imperfection*. Périgueux: Fanlac.
- _____. *Da Imperfeição* (2002). Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores.
- ELLIS, John (1982). *Visible fictions. Cinema, television, video*. London: Routledge & Kegan Paul.
- FECHINE, Yvana (2001). *Televisão e presença: uma abordagem semiótica da transmissão direta em gêneros informativos*. Tese de doutorado, Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica – PUCSP.
- FISKE, John (1992). *Television culture*. London: Routledge.
- LANDOWSKI, Eric (1997). Gosto se discute, in LANDOWSKI, Eric e FIORIN, José Luís (eds.). *O gosto da gente, o gosto das coisas*. São Paulo: EDUC, 1997.
- _____. (1998). Pour l'habitude, *Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, N°4. São Paulo: Edições do CPS.
- _____. (2002). De l'Imperfection, o livro do qual se fala, in GREIMAS, Algirdas Julien. *Da Imperfeição* (2002). Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores.
- WILLIAMS, Raymond (1975). *Television: technology and cultural form*. Nova York: Schoken Books.

**A construção de mundos em
fotografias de representações:
supressão e ambigüidade
em Robert Doisneau**

GREICE SCHENEIDER E JOSÉ BENJAMIM PICADO
Universidade Federal da Bahia/UFBA

Resumo

O propósito deste artigo é o de examinar o alcance de certos operadores de análise de materiais fotográficos, a título de uma exploração a certos aspectos do estilo de composição do fotógrafo francês Robert Doisneau (1912/1994): estamos especialmente de acordo com o papel exercido pela ambigüidade, própria às situações visuais geradas por suas fotografias, na configuração de um *efeito de discurso* para estas imagens (transformadas em sucedâneos de pequenas narrativas, quase sempre tingidas de um humor cômico). Procuramos avaliar a eficácia desta ambigüidade, a partir de noções como as da necessária incompletude dos aspectos visíveis na representação visual, assim como o da necessária cooperação que esta parece suscitar da parte do espectador (noções estas que derivam sobretudo das lições de Gombrich e de Goodman sobre a ontologia da representação).

Palavras-chave

fotografia, efeito de discurso, representação, Robert Doisneau

Abstract

The purpose of this article is to examine the range of certain categorires of analysis of photographies, by means of an exploration of cerain aspects of the compositional style of French photographer Robert Doisneau (1912/1994): we are specificaly concerned with the role exherbed by ambiguity, proper to the visual situations generated by his photographs, in the configuration of an *effect of discourse* to these images (these transformed in the *succedanea* of short narratives, almost always tintured with comic humour). We intend to evaluate the efficacy of that ambiguity, departing from notions such as that of necessary incompleteness of the visible aspects of visual representations, together with the consequential cooperation that it demands from the part of the beholder (notions mainly derived from the lessons of Gombrich and Goodmen on the ontology of representation).

Key words

photograph, ????, representation, Robert Doisneau

A ambigüidade e rendição das ações: como a fotografia vê as esculturas

Nosso tema é o do *efeito de discurso* atribuído às estruturas visuais da representação na fotografia: com este mesmo fim, já empreendemos explorações sucessivas aos marcos teóricos da discussão acerca do estatuto da iconicidade visual, no território da semiótica e das teorias da arte; já examinamos, por exemplo, a pouca incidência que esta discussão teve para o tratamento da questão do discurso visual nas teorias da fotografia.¹

Neste ponto, entretanto, não nos interessa reiterar tais pontos de partida puramente teóricos, mas sim explorar as implicações mais propriamente analíticas do exame de materiais fotográficos, de modo a extrair dos mesmos alguns elementos balizadores de nossas concepções acerca da discursividade visual na fotografia.

Em nossas incursões anteriores à análise do *status* discursivo das imagens fotográficas, sedimentáramos nosso foco de interesse no que nos parecera ser a manifestação mais franca de nossas teses sobre a *modelação icônica* do discurso visual na fotografia: tomamos, com este propósito, a questão da representação das ações humanas, partindo dos paradigmas pictóricos da representação enquanto modelares para a relação entre fotografia e discurso visual.²

Neste patamar de análise, verificáramos que o caráter reportativo das imagens fotográficas não poderia ser firmado pelas

1. Cf. Picado, José Benjamim. "O Problema do iconismo: um dogma semiótico". In: *DeSignis: revista de la asociación española de semiótica*. 4/1 (2003): pp. 61,74.

2. Cf. Picado, José Benjamim. "Os desafios metodológicos da leitura das imagens: um exame crítico da semiologia visual". In: *Fronteiras: estudos mediáticos*. 4/2 (2003): pp. 56,70.

teses (predominantes na história das teorias da fotografia) que valorizavam em excesso o papel do dispositivo mecânico da fotografia na constituição de seus efeitos propriamente comunicacionais: em nosso modo de entender, a questão da rendição das ações no fotojornalismo, numa perspectiva semiótica, não poderia se dar pela dispensa dos repertórios analíticos que as teorias da arte, entre tantas outras, propiciaram para a explanação do mesmo fenômeno, no campo da pintura e da escultura.³

Entretanto, como já dissemos, o que nos interessa agora é a exploração de um universo empírico de análise que nos ajude (do mesmo modo que no caso das fotografias de ações humanas) na interrogação sobre a rentabilidade das chaves metodológicas que empregamos até este ponto. No que diz respeito ao problema da vigência de um paradigma pictórico na interpretação de imagens fotográficas, poderemos inclusive relativizar um tal princípio de análise: no caso das pequenas cenas visuais que iremos analisar aqui, o mais importante é que possamos reconhecer nos aspectos materiais das imagens, o mesmo tipo de pregnância que uma visão pictorialista pôde proporcionar para as fotografias de ação.

No caso das situações fotográficas que apresentaremos, a ten-

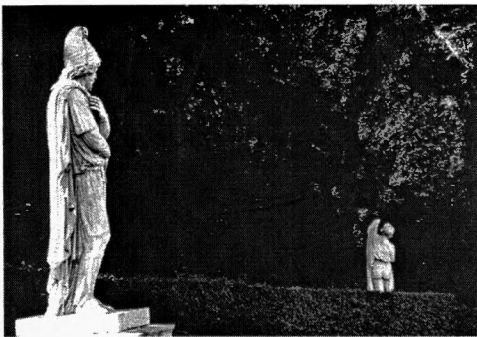


Figura 1: Robert Doisneau - "Palais de Versailles" (1966)

são gerada pela imobilização dos elementos numa *cena* visual pareceria constituir um padrão de correção algo exclusivo da arte e da compreensão de fotografias: a ambigüidade e o poder de sugestão que lhe são próprios dificilmente poderiam ser encontrados nos exemplares da iconografia pictórica clássica ou narrativa. Vejamos agora como isto ocorre, considerando esta foto de Robert Doisneau (fig.1).

3. Cf. Gombrich, E.H. "Standards of truth: the arrested image and the moving eye". In: *The Image and the Eye: further studies in the psychology of pictorial perception*. London: Phaidon, 1982, pp. 244,277.

Vemos, nesta fotografia, duas estátuas, que estão num jardim do Palais de Versailles: o que parece nos interessar é o modo pelo qual Doisneau arranjou a disposição de seu olhar em relação a estas duas figuras (poderíamos dizer, como as *compôs*, fotograficamente falando), de maneira a nos suscitar a impressão bem vívida de uma cena, na qual as duas esculturas parecem implicadas num certo diálogo romântico; a suposta interação entre as imagens faz a graça desta foto, e seu procedimento básico consiste em equiparar o *status* ontológico destes objetos inanimados com o de possíveis seres vivos, a partir de um jogo de ambigüidades que parece, ao menos para alguns autores, mais próprio à fotografia do que à pintura.

Um primeiro aspecto que faz saltar à análise a questão do efeito de ambigüidade obtido fotograficamente já se adiantou aqui pelo modo como falamos da disposição visual dos elementos da cena para o dispositivo fotográfico: ele diz respeito, portanto, ao modo como o olhar do fotógrafo se dispõe para o motivo oferecido por estas duas figuras. Doisneau, certamente, reconhece que a disposição das esculturas no jardim visava originalmente a este efeito de ambigüidade, para um observador disposto precisamente na posição em que ele se localiza com sua câmera; o procedimento fotográfico aqui emula, por assim dizer, o olhar de um sujeito que se dispõe a observar as criaturas de uma tal perspectiva, e que lhe permita vislumbrar este interessante diálogo que elas mantêm neste espaço físico.

Na exploração da utilização de motivos escultóricos na fotografia, alguns pesquisadores ressaltam os possíveis aspectos que tornam o efeito de ambigüidade aqui obtido como sendo mais eficaz na fotografia do que quando ocorre como tópica pictórica: a capacidade dos dispositivos fotográficos para render visualmente certos aspectos de textura visual dos objetos parece ser uma das razões pelas quais este efeito de ambivalência é mais notável nas fotografias; não devemos subestimar, por outro lado, que é justamente o fato de ser uma fotografia em preto-e-branco que permite a Doisneau equalizar o caráter imóvel dos motivos com a sugestão de mobilidade, por sua vez própria a seres animados.

Seja como for, a ambigüidade na qual se enraíza o efeito de transformação, próprio às fotografias, parece aqui dizer respeito ao

investimento de uma potencial motricidade às figuras visuais, originalmente estéticas: as estátuas são figuradas na sua imobilidade, mas pelo modo como a fotografia as investe (por exemplo, equiparando suas relações com o ambiente restante, pela adoção dos tons de cinza), somos levados a interpretar que estão vivas: a reversibilidade entre ser uma representação e ser um ente real é instaurada primeiramente aqui pela variação entre o animismo e a imobilidade das figuras representadas.⁴

Da ambigüidade à percepção do instante: o que significa ver fotografias

Pensamos, entretanto, que a análise deste problema da essencial ambigüidade que demarca o fenômeno da representação das ações não deveria isolar em domínios necessariamente distintos os dispositivos da representação na fotografia e na pintura, por exemplo: na perspectiva que avançamos, o efeito de animação de figuras estáticas na fotografia requereria uma maior atenção de nossa parte sobre o estatuto que a representação das ações tem para as artes da pintura e da escultura, por exemplo.

Se assumirmos esta hipótese de partida, o problema da ambigüidade originária do *status* ontológico dos objetos da representação na fotografia não teria enraizamento exclusivo na natureza do dispositivo técnico da fotografia, mas também no plano de uma compreensão sobre a faculdade da "percepção do instante": é no patamar desta modalidade da visão que podemos compreender o fenômeno de integração das ações no nível de um momento pregnante, além do valor que ele estabelece para a construção da representação visual, independentemente da natureza do dispositivo empregado.

Para certos autores, este é o problema que justifica uma tematização mais grave das operações estéticas através das quais

4. Cf. Savendoff, Barbara. "Transformation in photography". In: *Transforming Images: or how the photopgraphy complicates the picture*. Ithaca: Cornell University Press (2000): p. 47, 128.

encontramos tantas vezes em representações visuais figuras imóveis que ganham, de súbito, alguma animação.⁵

Como a fotografia suprime algumas das coisas que fariam com que distinguíssemos estátuas de seres humanos (no caso, o movimento principalmente) ficamos na dúvida, hesitamos por um momento, somos conduzidos deliberadamente a uma forma de ambigüidade que instaura o efeito de urgência de desdobramento, próprio à percepção de uma ação, rendida pictoricamente. O exemplo seguinte de Doisneau (fig.2) amplia alguns aspectos da construção deste efeito de ambivalência na fotografia.



Figura 2, Robert Doisneau - "Enfer" (1952)

como se mantivessem um diálogo entre si (isto é, tomadas como sendo ambas igualmente animadas), aqui temos uma equiparação possível entre um ser inanimado (um portal estilizado como uma enorme boca aberta) e um ser vivo (um guarda parisiense que passa desavisadamente à frente do portal), o que gera um efeito inusitado de uma cena na qual o portal avançaria em direção ao pequeno homem, prestes a *devorá-lo*.

Num primeiro aspecto de nossa visada, a estrutura na qual a ambigüidade instaura a sensação de uma cena é a mesma na qual observáramos a fotografia anterior: o efeito de discurso próprio a esta foto se origina a partir do momento em que o objeto inanimado (o portão), de alguma maneira, *ganha vida*, tornando possível imaginar uma interação entre ele e o policial. A maneira pela qual o

5. Cf. Gombrich, E.H. "Reflexões sobre a revolução grega". In: *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica* (trad. Raul de Sá Barbosa). São Paulo: Martins Fontes, 1995, pp. 123,156.

fotógrafo realiza este efeito é, em primeiro lugar, por suprimir do elemento supostamente animado (o policial) aquele aspecto que justamente lhe confere vida, sua motricidade. Restituído à mesma imobilidade do portal, ele entra em relação mais intensa com este motivo, ao menos na perspectiva de uma visão da representação.

Do ponto de vista da disposição do olhar fotográfico, o artista deve fixar o instante que faz com que os objetos inanimados se equiparem aos animados, visto que ambos se encontram na mesma condição. Susan Sontag já dizia que *um dos sucessos mais permanentes da fotografia foi a estratégia de transformar seres vivos em coisas e coisas em seres vivos* (Sontag, 1981, p.92).

Na origem do efeito próprio a fotos de esculturas, a falta de movimento própria à fotografia é muitas vezes um aspecto explorado pelo fotógrafo: sendo o fato de ser inanimado o aspecto que diferencia mais claramente os objetos e os seres vivos, a imobilização geral promovida pelo efeito de *arresto* temporal da imagem (próprio, mas não exclusivo dos dispositivos fotográficos) se revela como uma vantagem, na construção dos efeitos de ambigüidade que instauram o sentido de pequenas narrativas visuais na fotografia. O motivo proposto em “Enfer” torna mais difícil distinguir o que é móvel e o que não é: dessa forma, a impressão de urgência e de desdobramento, próprio à visão das ações (a sensação de que o policial estaria prestes a ser engolido), só poderia ser produzida a partir desse recurso.

Na vida real, as representações nos impressionam como inanimadas. Elas são, em geral, estáticas, num mundo no qual coisas vivas se movem. A fotografia de still minimiza esta distinção entre o animado e o inanimado. As pessoas e coisas são ambas apresentadas sem que tenham movimento. E mesmo quando este é sugerido, uma equivalência entre animado e inanimado pode ser estabelecida. (Savedoff, 2000, p.67)

Não devemos supor, entretanto que estas cenas fotográficas se constituam rigorosamente enquanto falsas apreensões da realidade que supostamente se instauram como um efeito de realidade: não podemos subestimar o valor da ambigüidade perceptiva sobre a qual

seu efeito está fundado; o significado da ilusão que propiciam (quando vemos estátuas como seres animados, ou portais que engolem pessoas) não pode ser confundido com uma falsa consciência, ou com uma impressão enganosa dos fatos, uma espécie de *trompe l'oeil*.

Neste ponto, devemos ter em conta o papel que o dispositivo fotográfico exerce na impressão de veracidade, de algum modo associada a estas imagens: a *transparência* que atribuímos, por hábitos interpretativos, ao significado indexical da fotografia, nos impede de tomar estas imagens como reles fabricações, mas, mais propriamente como comentários irônicos sobre as possíveis relações entre as coisas do mundo, quando as dispomos para um olhar que segmenta sua duração ou equaliza certas de suas propriedades para uma visão, por assim dizer, *pitoresca*.⁶

Em suma, não duvidamos, ao vermos as fotos, de que o portão seja, de fato, um portão, e de que estátuas sejam, de fato, apenas estátuas, e de que ambos sejam, por definição, inanimados. O efeito que estas imagens suscitam em nosso modo de compreender representações não afeta o estatuto ontológico destes seres, em nossa lida ordinária com os mesmos.

O que nos é requisitado, no plano da ambigüidade originária do efeito ao mesmo tempo plástico e discursivo destas imagens é que estamos lançados a um regime no qual as imagens são, por assim dizer, *modos de fazer mundos*: nestes termos, uma representação pode nos apresentar a um portão que deva se parecer com um monstro, do mesmo modo que estátuas podem conversar entre si. O comentário jocoso que parece estar subentendido nestas imagens requer que o jogo do reconhecimento de seus objetos contemple um aspecto de ficção, associado à fotografia: nada disto seria possível se nos mantivéssemos estritamente no plano de uma correlação pré-determinada entre representação e realidade.

6. O problema da indexicalidade originária das imagens fotográficas é motivo de um discurso fortíssimo nas teorias da fotografia, cuja enorme extensão não nos interessa restituir aqui. Apenas indicamos, a título de referência, uma sùmula de muitas destas posições teóricas, na letra de Kendall Walton. Cf. "Transparent pictures; the nature of photographic realism" In: *Critical Inquiry*. 11, 1984, pp. 246,277.

Seletividade e completação: a fotografia e os modos de fazer mundos

Se podemos acatar que o procedimento próprio ao olhar do fotógrafo é o de uma seleção de aspectos e de dimensões espaciais e temporais de seus motivos, então devemos nos interrogar sobre qual é o papel do espectador neste processo, ou de que maneira é que o apreciador constrói nela seus devidos sentidos. Em Nelson Goodman, por exemplo, podemos ter algumas indicações do que se passa neste processo: numa perspectiva própria à filosofia das formas simbólicas de Cassirer, *longe de ser um registro passivo dos fatos, a visão, na arte ou no dia-a-dia, é um elemento verdadeiramente criador da realidade* (D'Orey, in: Goodman, 1995, p.25).

No caso da interpretação da fotografia, nos interessam especialmente as modalidades de construção a que Goodman designa como sendo a *supressão* e a *completação*: estas duas modalidades implicam o fato de que *a nossa capacidade para não ver é virtualmente ilimitada, e aquilo que assimilamos consiste habitualmente em fragmentos significativos e pistas que precisam de completação massiva* (Goodman, 1995, p.51).

Para Goodman, é comum encontrar justamente aquilo *que estamos preparados para encontrar (o que procuramos ou o que vigorosamente afronta as nossas expectativas), e que provavelmente ficamos cegos para com o que nem ajuda nem impede as nossas buscas*. (Idem, p.52).

Esse mesmo princípio pode ser encontrado na importância conferida por Gombrich a um certo estilo lacunar da representação (característico sobretudo da pintura do norte da Europa, no século XVII), e que suscita da parte do espectador um exercício ativo de completação de certos caracteres definidores da composição pictórica; neste sentido, devemos ter em conta a influência que as expectativas e os saberes prévios podem exercer na interpretação de imagens, antes de considerarmos seu caráter representacional, na perspectiva de uma análise de suas propriedades puramente internas.

Na apreciação da representação visual, nos pomos em um jogo de tentativa e erro, e somos instados a preencher certos espaços vazios das imagens, sendo precisamente neste aspecto que a ambigüidade das imagens implica uma certa pragmática da representação visual. Nestes termos, o que temos em vista é um certo princípio de *cooperação interpretativa* (tão cara a certas tradições nas teorias da literatura, mas também com repercussões no campo da interpretação das imagens).⁷

A *supressão e completação* que Goodman menciona, então, dizem respeito aos caprichos da memória em completar aspectos que não estão nas imagens, assim como em suprimir caracteres que lá estejam, tudo isto a partir da comparação com outros mundos já existentes. É justamente a lida com essas lacunas que interessa a esse trabalho: em nossa perspectiva, a construção de uma cena visual, na modalidade em que a vemos exercida por Doisneau, implica na admissão de um valor estrutural para estas operações de sentido com as elipses: elas têm tanto um valor indutivo quanto fenomenológico, isto é, se explicam tanto pelas operações que o artista realiza para produzir suas representações, quanto pelos gêneros de experiência visual sobre os quais estão enraizados. No caso especial da fotografia, podemos sobretudo considerar as elipses de tridimensionalidade, de textura, de movimento, por vezes de cor, entre tantas outras.

Se tomarmos os exemplos das fotografias de pimentões de Edward Weston (fig. 3), poderemos contemplar verdadeiros convites

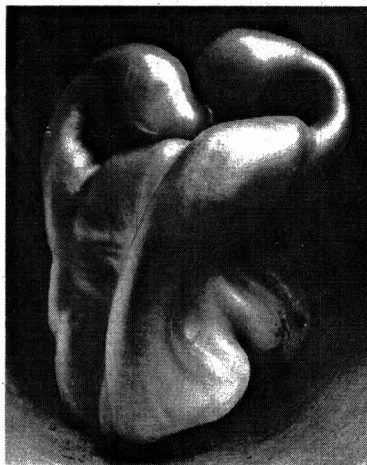


Figura 3, Edward Weston - "Pepper" (1930)

7. Sobre o assunto, consultar as referências às relações entre a noção de implicitude na atividade da leitura, na perspectiva das teorias estéticas da recepção (especialmente, em Wolfgang Iser), a teoria semiótica da interpretação como princípio de *cooperação textual* (em Umberto Eco), e a teoria da representação pictórica como fundada na cooperação e na atividade do espectador, em E.H.Gombrich.

às operações de completção, assim como as manchas usadas nos exames de Rorschach, fundadas do mesmo modo numa espécie de *inclinação projetiva*, própria à percepção visual. Weston chega perto dos objetos, faz cortes, enfatiza texturas, orientando o espectador a ter uma determinada posição. Pode-se falar, inclusive, de um valor associativo destas imagens, ligado a seu poder de sugestão de um indubitável erotismo.

Ao que parece, é algo próprio ao dispositivo fotográfico da representação que instaura este efeito pelo qual associamos a visão de pimentões com a do significado erótico de corpos torneados e atraentes: não implicaríamos nesta ordem de coisas a visão de pimentões “ao natural”, sendo que a supressão e o anamorfismo de certos aspectos do objeto que suscitam esta relação com seres animados.

Em geral, mais uma vez, é comum atribuímos a eficácia destas associações às propriedades do dispositivo fotográfico: supomos, por exemplo, que uma escultura que emulasse estes aspectos de torção e de animação, próprios à visão das formas, não nos suscitaria tão fortemente esta impressão de um corpo animado, que parece tão própria à percepção de fotografias: e, de fato, alguns autores insistem numa exclusividade do *arché* fotográfico na consumação deste efeito de animação das formas, próprio à anamorfose visual.⁸

O caso das fotos de Weston é um exemplo mais extremado dos modos como esse fenômeno de supressão de aspectos da representação, uma vez aliado aos conhecimentos do apreciador sobre a especificidade da fotografia, pode criar mundos e produzir um efeito lúdico muito particular no espectador. Numa boa medida, este efeito decorre de uma certa ambigüidade, própria ao estilo lacunar de certas representações, e do caráter igualmente dubio de seu preenchimento, no plano de sua percepção.

No caso das fotos de Doisneau, o aspecto de ambigüidade é, de algum modo reforçado pelo fato de que são postos em jogo objetos que possuem estatuto ontológico muito distinto: a presença de representações dentro do campo fotográfico, tomadas enquanto seres

8. Cf. Machado, Arlindo. “Cronotopic anamorphosis or the fourth dimension of the image”. In: *Visio*. 4/1: pp. 43,53.

animados, instaura um tipo de jogo perceptivo muito característico de um certo gênero de fotografias.

É importante ressaltar, contudo, que nem todas as fotografias de representações podem suscitar esse efeito de ambigüidade. Para que isso aconteça, é necessário que essas representações sejam inseridas em contextos nos quais elas possam ser lidas como os objetos que elas representam. No final das contas é contextualizando e descontextualizando os elementos da foto que se pode criar esse tipo de efeito. *O jogo com o contexto pode ser uma maneira de burlar a expectativa do espectador surpreendendo-o, chocando-o ou divertindo-o* (Joly, 1996, p.63).

O espectador é convocado, junto com todo seu capital de experiência prévia, a ler as fotos como se fossem recortes da realidade, mas, ao se deparar com texturas de concreto e portões dentro de bocas, acaba percebendo que aqueles objetos fotografados são apenas representações. Ainda assim, o mundo da foto é regido por leis diferentes, e implora para ser decifrado como se fosse uma cena, investido do caráter de uma narrativa, ou de uma ficção. Assim, são os *procedimentos de descontextualização familiares para nós e que deslocam o sentido de um campo a outro, brincando com o nosso saber e nossas expectativas. Alguns deslocamentos podem ser perniciosos, cabe a nós decifra-los de um a um.* (Idem, ibidem)

O lugar do dispositivo: indexicalidade e visões da representação na fotografia

Vimos no início de nossa exposição que a caracterização de certas cenas visuais pareceria introduzir com maior propriedade do que em outros casos a questão das relações entre a ambigüidade do *status* ontológico de seus objetos (originária de seu efeito de discurso) e as características do dispositivo técnico da fotografia (originária do modo como estes objetos são rendidos na plano da representação). Este ponto envolve a admissão daquele fortíssimo discurso que aposta, entre outras coisas, no aspecto intrinsecamente indexical da significação da fotografia: gostaríamos

de tecer algumas considerações sobre este ponto, antes de arrematarmos a questão da ambigüidade e da participação do espectador na construção do efeito de discurso, próprio à representação fotográfica.

Em todos os exemplos apresentados, o conhecimento do assim chamado *arché* fotográfico – isto é, o conhecimento acerca do dispositivo que caracteriza a produção da imagem fotográfica, com as implicações ontológicas que isto acarreta para os motivos da representação – parece essencial para a obtenção deste efeito de ambigüidade e para que o papel da recepção seja requisitado na sua completação.

É bem verdade que a supressão de elementos também é possível em outros tipos de representação. Na pintura, a tridimensionalidade e o movimento (para ficar só nesses dois elementos) também são suprimidos, de tal sorte que podemos falar de uma idéia de experiência vicária de testemunho visual, muito antes do advento da fotografia enquanto dispositivo de representação.⁹

Entretanto, o desenho de um desenho que, na verdade, não é desenho ou o desenho de uma escultura que aparece como se estivesse se movendo não teriam (*per hypothesen*) tanta eficácia em seu efeito lúdico, de ambigüidade. Podemos supor que as dificuldades impostas para o espectador para entrar em um jogo desse tipo são muito maiores na pintura do que na fotografia, justamente porque ele sabe que tudo o que está no quadro não é uma brincadeira de ponto de vista, produto de uma observação arguta ou coisa do tipo, mas foi deliberadamente criado pelo artista.

A transformação e equivalência encontradas na pintura se diferenciam em um importante aspecto em relação àquele atingido pela fotografia. Porque nós prontamente pensamos em pinturas como construções, nós vemos as equivalências e transformações que elas mostram como produtos da imaginação do artista. Por outro lado, por nós tendermos a pensar as fotografias como registros

9. Cf. Gombrich, Ernest H. "Moment and movement in art". In: *The Image and the Eye*. op.cit., pp. 40,62.

objetivos do mundo, o fenômeno que elas apresentam, não importa o quão surpreendentes ou perturbadores eles sejam, não são tão facilmente descartados como ficções da imaginação. (Savendoff, 2000, p.81,82)

Para considerar o dispositivo importante na recepção das imagens, deve-se partir do pressuposto que a diferença na interpretação de uma fotografia e de uma pintura reside no conhecimento do espectador sobre a natureza do meio, tanto quanto sobre a natureza dos objetos da representação. Esse horizonte de expectativas é tão importante quanto o que há de semelhante entre esses dois tipos de imagem. Aceitar que o conhecimento da especificidade fotográfica – o assim chamado *arché* da fotografia – orienta nossa leitura dessas imagens é acolher a idéia de que existiria uma visão própria das fotografias.

A favor dessa idéia, pode-se identificar alguns defensores, como Richard Wollheim, por exemplo. Antes de falar especificamente de fotos, vemo-lo defender a existência de uma visão própria de representações, orientada pelo que ele chama de “padrão de correção”, que, por sua vez, derivaria da intenção do artista. Como na fotografia, o processo de produção envolve muita causalidade e a figura do autor é menor, Wollheim defende a existência de uma visão própria à representação, mas específica de fotografias.

Segundo ele,

os critérios de correção e incorreção aplicam-se à visão própria das fotografias, mas a participação de um processo mecânico na produção das fotografias faz com que a causalidade tenha sua importância no mínimo equivalente à da intenção para o estabelecimento do critério de correção. (Wollheim, 1994, p.179)

Colocar o problema da intenção artística como determinante na visão de qualquer representação já é um movimento problemático, mas, de qualquer maneira, se abstrairmos essa parte do argumento, a idéia de visão própria das fotografias parece fazer algum sentido.

O conhecimento da arché e os modos da compreensão fotográfica

Se existe uma visão própria de fotografias, é necessário, para seu bom funcionamento, que exista algo indicando que uma imagem foi ou não obtida fotograficamente. E só é possível identificar isso através da própria materialidade da foto, seja reconhecendo uma certa textura e brilho, por vezes a presença de granulação, entre tantos outros aspectos de sua composição. Se não podemos oferecer nenhuma indicação de que se trate de uma fotografia, ela pode ser tomada como uma espécie de representação. *Nesse caso, ela deve ser vista da mesma maneira que se vê uma representação, ou seja, em conformidade com os mesmos padrões de correção* (Idem, p.180).

Dada a incapacidade do receptor de decidir se se trata de uma foto ou da reprodução de um quadro, a função indicial da imagem desaparece, o que afeta profundamente seu estatuto semiótico. Mas basta que uma indicação textual designe a imagem como fotografia para que a indicialidade ressurja, afetando, por sua vez, o estatuto dos retoques 'pictóricos'. (Schaeffer, 1987, p.42)

Evidentemente, é possível reconhecer os elementos fotografados sem saber que uma imagem se trata de uma foto. Não há qualquer dificuldade em reconhecer rostos, objetos, variações de luz, formas etc. Quanto a isso, vale repetir, o princípio é equivalente ao da percepção visual de uma maneira geral. Contudo, existem determinados estados diante da foto que só poderão ser ativados se soubermos que aquilo é, de fato, uma fotografia, afinal, como diz Barbara Savedoff, *a diferença das nossas reações a pinturas e a fotografias reside nas nossas crenças sobre suas origens.* (Savendoff, 2000, p.10)

Ao se defrontar com uma fotografia, o apreciador espera saber que as fotos são produzidas através de um recorte de dois eixos – no espaço e no tempo (diferentemente da pintura, na qual a imagem vai sendo construída pelo artista aos poucos, e com uma

larga parcela de independência sobre o que vai se acrescentar na tela).

Todos estes fatos postos, entretanto, consideremos o ponto da questão que nos motivou a tematizar a fotografia nas suas relações possíveis com os efeitos de discurso: no caso da ambigüidade que cerca a produção deste efeito da cena visual, gostaríamos de ressaltar que o conhecimento do dispositivo é uma informação bastante importante, mas que deve ser tratada como dado de pressuposto e não como uma categoria analítica na interpretação do funcionamento desta imagem.

Certos comentadores tem chamado nossa atenção para o fato de que o estilo de determinados fotógrafos pode bem ser examinado pelos diferentes gêneros de disposição para o ato fotográfico, experiência esta que se define como um gênero de *expectância*: um modo não apenas de espreitar as ações ou a junção dos elementos de uma composição (e que caracteriza o ato de concentração próprio à arte do fotógrafo, e que se manifesta de modo razoavelmente diferenciado entre estes artistas); muitas vezes, nem mesmo se trata de um gênero de espera (como é claramente o caso da fotografia espontânea de um Cartier-Bresson), mas uma autêntica construção das condições nas quais o olhar fotográfico pode se programar de tal modo a chegar a uma composição a mais adequada aos propósitos requeridos (é expressamente o caso de um Sebastião Salgado).¹⁰

É muito evidente que este gênero de disposições não poderia jamais ser exercitado como uma faculdade inerente aos atributos da arte de um pintor, por exemplo, mas lembramos que nosso chamamento ao problema da *expectância* tem aqui um outro sentido: não se trata de supor que o ato fotográfico não se constitua como uma operação de base, no gênero das ações que caracterizam a fotografia enquanto um determinado tipo de imagem; sequer propomos que as faculdades requeridas ao fotógrafo não devam ser discriminadas, com algum grau de diferenciação, em relação às outras artes visuais.

10. Cf. Lissovsky, Mauricio. "O refúgio do tempo no tempo do instantâneo". In: AAVV. *O Olhar Estético da Comunicação* (Ione Bentz et al., orgs.). Petrópolis: Vozes, 2000, pp. 101, 123.

Nosso problema diz respeito à extensão na qual a estrutura deste ato determina, por exemplo, até mesmo os critérios pelos quais uma ação é segmentada ou arrestada, que uma expressão fisionômica é destacada ao olhar ou que um conjunto de elementos inertes ou moventes conflua para um mesmo espaço, criando em nós a sensação de integração espacial e temporal.

Contudo, como vimos, o exame de fotografias expressivas como *Versailles* e *Enfer*, de Robert Doisneau nos revela que, ainda que não compareça expressamente na atividade analítica (uma vez que esta tem em vista os efeitos causados no espectador), não há como descartar o conhecimento do *arché* fotográfico como pressuposto fundamental para a compreensão de certos tipos de fotografias, especialmente nos casos examinados, que envolvem o efeito nesse texto denominado de *ambiguidade fotográfica*.

Ainda assim, é preciso reforçar a idéia de que esse poder de supressão, de corte no fluxo do tempo e no espaço, que é próprio à atividade fotográfica, só importa na medida em que o espectador tenha conhecimento disso, ou seja, é na esfera de recepção que o efeito se dá. O ato fotográfico não suscitaria a impressão de ambiguidade caso nossos hábitos perceptivos desconhecêssem seu funcionamento.

Bibliografia

- GOMBRICH, E. H. *The Image and the Eye: further studies in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon (1982);
 ———. *Arte e Ilusão: um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica* (trad. Raul de Sá Barbosa). São Paulo: Martins Fontes (1995);
 GOODMAN, Nelson. *Modos de Fazer Mundos* (trad. Antônio Duarte). Porto: Asa (1995);
 JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem* (trad. Marina Appenzeller). Campinas: Papirus (1996);
 LISSOVSKY, Maurício. "O refúgio do tempo no tempo do instantâneo". In: AAVV. *O Olhar Estético da Comunicação* (Antonio

- Albino Rubim, Ione Bentz e Milton José Pinto, orgs.). Petrópolis: Vozes (1999): pp. 101,123;
- MACAHDO, Arlindo. "Cronotopic anamorphosis or the fourth dimension of the image". In: *Visio*. 4/1 (1999): pp. 43,53.
- PICADO, José Benjamim. "Os desafios metodológicos da leitura de imagens: um exame crítico da semiologia visual". In: *Fronteiras: estudos mediáticos*. 4/2 (2003): pp. 56, 70;
- _____. "O Problema do iconismo: um dogma semiótico". In: *DeSignis*. 4 (2003): pp. 61,74.
- SAVEDOFF, Bárbara. *Transforming Images: how photography complicates the picture*. Ithaca: Cornell University Press (2000);
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A Imagem Precária: sobre o dispositivo fotográfico* (trad. Eleonora Bottman). Campinas: Papyrus (1996);
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a Fotografia* (trad. José Afonso Furtado). Rio: Arbor (1981);
- WALTON, Kendall. "Transparent pictures; the nature of photographic realism" In: *Critical Inquiry*. 11 (1984): pp. 246,277;
- WOLLHEIM, Richard. *A Arte e Seus Objetos* (trad. Marcelo Brandão Cipolla). São Paulo: Martins Fontes, 1994.

**Signos, comunicação e mundo da vida:
a abordagem sócio-fenomenológica da
semiótica de Alfred Schütz**

MICHAEL HANKE

Universidade Federal de Minas Gerais /UFMG

Resumo

Através da análise da relação entre o indivíduo e a sociedade, Alfred Schütz, em sua abordagem socio-fenomenológica, percebeu a importância da relação entre comunicação e processos semióticos desenvolvendo uma teoria semiótica. Representação, essencial para a noção de signos em Schütz, assim entendida como uma relação entre significante e significado, é por sua vez introduzida pelo usuário em um ato de interpretação construtiva. O conceito de “apresentação” desenvolvido subsequentemente engloba o sentido objetivo no nível de: a) um sistema de signos; b) interpretação subjetiva; c) situação ou contexto; e, levando em consideração a função comunicativa do processo de signos, d) um produtor de signos e seu complemento e e) um receptor de signos.

Palavras-chave

teoria de signos, representação, apresentação, socio-fenomenologia, comunicação e intersubjetividade

Abstract

By analyzing the relation between individual and society, Alfred Schütz in his socio-phenomenological approach perceived the importance of mediating communication and sign processes, and consequently developed a semiotic theory. Representation, understood as essential for his sign concept, is seen here as a relation between signifier and signified which is installed by the user in a constructive act of interpretation. The subsequently developed concept of “appresentation” comprises the objective meaning at the level of a) a sign system; b) subjective interpretation; c) situation or context; and, taking into account the communicative function of the sign process, d) a sign producer and its complement, e) a sign recipient.

Key words

sign theory, representation, apresentation, sociophenomenology, communication and intersubjectivity

1 Nota introdutória: biografia e obras

O pensador austríaco Alfred Schütz desenvolveu uma teoria genuína, buscando esclarecer a relação entre sujeito e sociedade. Não estando satisfeito com as teorias vigentes em sua época (que ele critica, mas de maneira moderada), propõe uma nova abordagem (ver também Hanke 2002, 2003b, 2003c). Schütz, assim, refere-se a dois pensadores e suas teorias: Max Weber, que tem um papel significativo no início, porém muito diminuído no final; e Edmund Husserl, cuja influência nunca declina.

Nascido em Viena em 1899, Alfred Schütz, por ser de ascendência judaica, não teve a permissão de se engajar em uma carreira acadêmica. Formado em direito, ele ganhava a vida como jurista em um banco internacional. Prevendo os desenvolvimentos políticos na Europa, emigrou primeiramente para Paris em 1938 e, finalmente, para Nova Iorque, em 1939. Em Nova Iorque tornou-se professor de Sociologia e Psicologia Social na pós-graduação da *New School for Social Research*, mas foi apenas em 1952 que ele obteve a dedicação exclusiva como docente e pôde, com isso, deixar seu trabalho no banco. Pois, até então, ele trabalhava cientificamente somente à noite e durante as férias.

Após sua chegada aos Estados Unidos, ele substituiu seu idioma alemão pelo inglês. É por essa razão que um número razoável de suas obras no período dos anos 40 e 50, recebeu publicação primeiramente em inglês (os *Collected Papers I – III*) e só depois foram realizadas as traduções para o alemão. É possível, portanto, um acesso a esse autor através das obras em inglês. Uma edição crítica dos *Collected Papers* de Schütz em alemão

está sendo preparada e deverá, presumivelmente, ser concluída em alguns anos.

Durante sua vida, apenas um livro de Schütz foi publicado (*Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie – A estruturação significativa do mundo social. Uma introdução para a Sociologia do Entendimento*). Ele trabalhou nessa obra por doze anos, pensando detalhadamente nos problemas que nunca deixaria de perseguir. As obras posteriores (em inglês) devem ser vistas como uma continuação desse ponto de partida. Entretanto, ele não conseguiu concluir sua obra final, *Strukturen der Lebenswelt*, em 2 volumes [*Estruturas do Mundo da Vida*], porque faleceu em 1959. Ambos foram completados por Thomas Luckmann (o Vol. I em 1975, o Vol. II em 1984). Esse dado é importante visto que Luckmann escreveu um livro em conjunto com Peter Berger muito conhecido e com tradução para o português (*A Construção Social da Realidade. Tratado de Sociologia do Conhecimento*), que às vezes é equivocadamente considerado uma introdução a Schütz. Este livro de Berger/Luckmann, publicado em 1966, que explicitamente tem suas raízes em Schütz, na verdade pretende uma solução para os problemas não resolvidos ou provenientes do próprio Schütz, usando também outras teorias.

2 A abordagem sócio-fenomenológica de Schütz

Schütz é um dos poucos sociólogos que desenvolveram uma teoria semiótica que fosse integrada em seu arcabouço teórico. Suas contribuições para a teoria da comunicação e para a semiótica são partes integrantes deste arcabouço e devem ser vistas nesse contexto. Portanto, é necessário primeiramente uma caracterização da teoria de Schütz e dos problemas com que ele estava lidando.

Schütz tem sido considerado principalmente como sociólogo e filósofo, porém não como psicólogo (muito embora sua docência incluísse a psicologia social), semioticista ou teórico da comunicação. O título *sócio-fenomenológico* refere-se a duas fontes principais de Schütz: o *sócio-* refere-se à Sociologia e à noção de

significado subjetivo desenvolvida por Max Weber, e o *fenomenológico* refere-se à filosofia de Edmund Husserl.

A abordagem subjetiva está programaticamente presente no título do livro *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt – A estruturação significativa do mundo social*, que também indica a direção na qual ele pensava uma solução para os problemas e à qual ele aderiu durante toda a sua obra. *A estruturação significativa do mundo social* pretende resolver a relação entre indivíduo (*Individuum*) e sociedade (*Gesellschaft*) com a seguinte estrutura de argumentação:

- | | | | |
|--|--|--|--|
| 1. Significado
subjetivo
(Weber) | 2. Ego, durée
(Bergson,
Husserl) | 3. Alter ego:
comunicação e
signos | 4. O Mundo
Social e suas
estruturas
(conforme
<i>Estruturas do
Mundo da Vida</i>) |
|--|--|--|--|

A estruturação significativa do mundo social progride a partir do significado subjetivo desenvolvido pelo ego e pela consciência (1, 2) mediado pela comunicação através de signos (3) e chegando à sociedade e às estruturas do mundo social (4).

O problema central de Schütz é a relação entre indivíduo e sociedade. Primordial à noção de significado (*Sinn*) é a visão fundamental de Weber de que o significado é subjetivo e é algo que o indivíduo cunha para suas ações. O *significado subjetivo* é crucial para a construção do mundo social pois forma a base do problema e dá direção à análise ulterior, concluída com *Estruturas do Mundo da Vida*. A subjetividade é complementada e aprofundada por um estilo específico de percepção temporal; Schütz separa o tempo interior e subjetivo do tempo físico, fazendo referência a Husserl e a Bergson. Pensando no exemplo do dormir e despertar: quando dormimos, estamos separados do tempo físico e seguimos o ritmo temporal do nosso próprio “relógio biológico”; quando despertamos, é necessário reorientar-nos para o tempo físico, consultando um relógio comum. A subjetividade é vista como que criada para a percepção do tempo, e o título *A estruturação significativa ...* enfatiza a construção do mundo social como uma inserção de processo pelo sujeito.

O significado [Sinn einer Erfahrung ou meaning] ... não é uma qualidade inerente a certas experiências que emerge dentro de nosso fluxo de consciência, mas o resultado de uma interpretação de alguma experiência passada considerada no Agora atual através de uma atitude reflexiva. (Schütz 1967, p.210)

Há, portanto, uma diferença com relação ao programa de Berger/Luckmann porque *The Social Construction of Reality* (ou *A construção social da realidade*) expressa, como escreve Helmuth Plessner em sua introdução à edição alemã (introdução não contida na edição portuguesa), que os critérios para qualquer tipo de realidade são *sociais em natureza*. Berger/Luckmann elaboram uma síntese de partes de teoria retiradas de quase todas as partes da Psicologia Social, Sociologia do Conhecimento, Teoria dos Papéis e teorias gerais sobre a sociedade, para comporem uma *construção social das realidades significantes*, assim esse título poderia ser referente ao ponto de partida de Schütz (Grathoff 1989, p.60).

Apesar de estabelecerem focos diferentes, ambos os arcabouços concordam em que a realidade é construtiva por natureza, que é um *insight* que subjaz ao construtivismo contemporâneo (cf. Goodman 1978) e que Schütz formula da seguinte forma:

Todo o nosso conhecimento do mundo, tanto no senso comum quanto no pensamento científico, envolve construtos, i.e., um conjunto de abstrações, generalizações, formalizações, idealizações específicas ao nível respectivo de organização do pensamento. Em sentido estrito, não existem coisas tais como os fatos puros e simples. Todos os fatos são, ab initio, selecionados de um contexto universal pelas atividades de nossas mentes. São, portanto, sempre fatos interpretados ... (Schütz 1967, p.5)

Enquanto Berger/Luckmann enfatizam o caráter social dessa atividade construtora, para Schütz ela é subjetiva. Dessa forma a questão fundamental da sociologia do século 20 e também o ponto

de partida para Schütz, de qual natureza seria a relação entre o indivíduo e a sociedade, é resolvida com uma ênfase diferente. Mas, deve-se manter em mente que o *Structures of the Life-World*, compondo a segunda e complementar parte de sua teoria, pretende a solução de problemas considerados não resolvidos após a *Estruturação Significante*. Schütz aqui não utiliza a *construção*, implicando escolhas voluntárias, mas *building-up* (um *construir*), enfatizando que o processo segue um conjunto de certas regras. O pensar não é igualado à construção, mas segundo Schütz ele *envolve* construtos, o que elucida seu caráter instrumental e enfatiza que há sempre um sujeito em ação que leva a cabo essas interpretações e escolhas, *selecionadas de um contexto universal pela atividade de nossas mentes*.

Com relação a esses *primeiros construtos do senso comum na vida cotidiana* (1967, p.10), devemos notar que o mundo no qual ocorrem não é um mundo privado, mas, desde o início, um mundo intersubjetivo da cultura, no qual vivemos *como humanos entre humanos*. E é mesmo um mundo da cultura, na medida em que o mundo do cotidiano é *um universo de significância, uma conexão de sentido* que temos que interpretar a fim de encontrar nosso caminho dentro dele e lidar com ele de forma bem sucedida (1967, p.10). Essa conexão de sentido (que distingue o reino da cultura do reino da natureza) se origina e foi instituída por ações humanas e, destarte, aponta de volta para o sentido subjetivo originalmente atado a ela, tal como desenvolvido pelo sujeito em ação. Esse sujeito pode ser nós mesmos, um outro ser humano ou então vários que sejam contemporâneos ou predecessores.

Todos os objetos culturais – ferramentas, símbolos, sistemas de linguagem, obras de arte, instituições sociais, etc. – apontam de volta para sua origem e significado das atividades de sujeitos humanos. (1967, p.10; ver também 1974, p.191)

Todos os fenômenos do mundo social implicam, em seu sentido, um núcleo especificado de significação que um sujeito em ação

empresta a seus atos. Inteligível, portanto, é apenas a ação do indivíduo singular e isso especificamente implica *significar* (1974, p.13). Assim, o sentido subjetivo que o ator desenvolveu durante a produção de objetos culturais (não naturais) cunha os fenômenos do mundo social..

O arcabouço teórico de Schütz tem sido considerado como *egológico* (Srubar, em Schütz 1981, p.55), o que significa que ele deve ser entendido através do papel central do sujeito e da subjetividade. Introduzindo o ego e o alter-ego como dois termos básicos da sociabilidade (ver também Hanke 2003a), a questão do sentido subjetivo do alter-ego é respondida pela análise das capacidades da consciência do ego. A transferência do ego para o alter-ego e a camada de intersubjetividade são atingidas pela *The General Thesis of the Alter Ego* [A Tese Geral do Alter-Ego] (Schütz 1974, pp.137-139, 1967, pp.172-175), que considera as estruturas do ego e do alter-ego como iguais em seus fundamentos estruturais mas diferentes em conteúdo. Por exemplo, um sujeito tem uma sensação subjetiva de tempo que ele experimenta. É diferente de um outro, mas o sujeito também supõe que este outro tenha uma sensação temporal qualquer, *durée* ou tempo interior. Schütz e Aron Gurwitsch tiveram um debate sobre se é o ego ou o alter-ego o marcador do ponto de partida no mundo da vida. A ênfase de Gurwitsch foi no segundo, a de Schütz no primeiro.

O conceito egológico da mente nos conduz a um problema que é nomeado à moda de Descartes e que foi criticado por causa disso (Tacussel 1998, p.11). (Deve-se notar que, se uma idéia é rotulada de cartesiana, isso não significa que ela deve ser encontrada em algum escrito de Descartes exatamente dessa forma. Na verdade, tanto Husserl quanto Schütz estimam Descartes, mas certamente não em uma grosseira variante cartesiana.) O ponto é uma estrita separação entre a mente humana (*Bewusstsein*) e o mundo externo, com a mente desenvolvendo representações desse mundo externo. Sem pretender entrar em discussões filosóficas, para o processo de comunicação é importante que tenhamos um conceito de mente de alguma forma ligada a um corpo, um modelo também conhecido como “prisão cartesiana”.

Importante é a mudança radical do conceito de mente pelo professor de Husserl, Brentano, descobrindo o caráter intencional do pensamento, e seu desenvolvimento posterior por Husserl. O fato de a cognição humana exibir intencionalidade significa que a cognição é sempre *de algo*. A consciência é sempre consciência *de*. Pode-se ver isso claramente nos atos de crer, saber, querer, desejar, lembrar, esperar, imaginar, e assim por diante. Por exemplo, um ato de crença é sempre dirigido para um objeto ou estado de coisas particular, mesmo se essa direção é indeterminada em alguns aspectos. Não seria possível imaginar uma crença que não seja sobre algo em particular.

A realização da intencionalidade rompe as barras da prisão cartesiana que dividem o interno do externo: como os atos são considerados como dirigidos para algo, a constituição desses “algos” é vista como uma realização de nossa consciência, e não como realidade que existe independentemente de nossa concepção dela.

Ora, a abertura através da intencionalidade se limita à relação entre a consciência e seus objetos e já foi criticada por isso (por exemplo, por Habermas em termos de *bewusstseinsphänomenologische Begrenzung*, *limitação da noção fenomenológica de consciência*), e o que não vemos aqui é a acentuação dos processos comunicativos e interativos. Essa necessidade é também sentida por Schütz após analisar a constituição do sentido pelo ego (com as teorias de Husserl e Bergson), quando ele se volta para o domínio do mundo social (1974, p.137). Este é exatamente o ponto em que uma teoria dos signos é desenvolvida e incorporada à sua teoria.

A intersubjetividade é, de acordo com Schütz (em crítica a Husserl a essa altura), *a categoria ontológica fundamental da existência humana no mundo* (1966, p.82) e um dado (*Gegebenheit*) do mundo da vida. Como esse caráter social é essencial para o mundo da vida e não é uma camada acrescentada, a intersubjetividade e a comunicação fazem parte dos planos e ações dos sujeitos individuais (Gurwitsch, in Schütz 1971 a: XXIX, Schütz/Luckmann 1984: 316, 317). E sua *Teoria do Entendimento do Outro* (*Theorie des Fremdverstehens*) com relação ao mundo da vida e o *estabelecimento*

e interpretação de atos da vida cotidiana (1974, p.26) também cobre o estabelecimento e a interpretação dos sentidos de signos e produtos (1974, p.203-204). Assim Schütz estima uma teoria dos signos: o modo como superar transcendências (superar outros 'mundos', como a *religião, sonhos, artes*, etc.) é mostrado por uma teoria dos sistemas apresentativos; e, por meio dos signos, a intersubjetividade é estabelecida e nossa experiência imediata é superada e transcendida. Por signos e símbolos são medidas essas partes do mundo da vida que não são parte do mundo cotidiano partilhado em comum. Isso leva ao *Structures of the Life-World* como a parte complementar da teoria de Schütz e a transição de um sujeito único para o mundo social. E esse é o ponto em que os signos e a comunicação têm a sua entrada. A fim de se comunicar, o ser humano deve usar certos instrumentos que não são encontráveis na natureza, mas que têm que ser produzidos, num movimento de estabelecimento de signos, e que os outros têm que reproduzir, num movimento de interpretação, todos esses instrumentos sendo subsumidos sob o conceito de signo, do qual a linguagem é o sistema mais importante. (Schütz/Luckmann 1979, p.141).

3 Semiótica

3.1 Signos e apresentação

A concepção triádica de signo de Schütz é amplamente difundida em semiótica (ver por exemplo Eco 1977, p.30; Gordon 1990; Kraus 1990). Um desses três elementos é o intérprete (*Subjekt*, sujeito) do signo (Schütz/Luckmann 1984, p.305), que é considerado como possuidor de intenções comunicativas desde o início. Assim, complementar a um *ego cogitans* que estabelece os signos, existe também um *ego cogitans* que interpreta os signos (Schütz 1974, p.168). Este aspecto do destinatário do ato comunicativo é considerado em toda a sua argumentação. Entre o signo e o que é significado, portanto, existe uma relação de representação que é instalada pelo intérprete através de um ato de *interpretação construtiva* (Schütz 1974:30, referindo-se a Husserl 1928 II, p.25).

Schütz introduz, em um estilo fenomenológico, dois termos: algo “significante” e algo por ele “significado”, ambos, em conjunto, formando o signo. Esse, distinguindo entre *designans* e *designatum*, corresponde ao uso normal em lógica e filosofia (e também ao conceito de *aliquid stat pro aliquo* usado desde Santo Agostinho para desenvolver vários dos conceitos de signo subsequentes). No uso do signo exige-se uma síntese entre aquilo que está presente (“significante”) e aquilo que não está presente (“significado”), uma síntese que é chamada de *apresentação*.

Como não temos acesso direto a *outras mentes* (*Bewusstsein*), todo o nosso conhecimento de outras mentes se baseia em referências apresentacionais (1967, p.313). E como o mundo da vida cotidiana é, desde o início, intersubjetivo, o uso dos signos é fundamental para o mundo intersubjetivo. Cada entendimento de um outro “alguém” (*Fremdseelisch*, que significa, literalmente, algo como *outras almas*) carece de um objeto do mundo externo, que é tomado como uma referência apresentacional daquilo que Aristóteles chama de *pathemata* (*movimentos da alma*). Schütz cita Aristóteles nessa ocasião, revelando sua tradição ocidental em semiótica.

Precisamente, em cada *situação apresentacional* (1967, p.299; 1971a, p.345), há quatro *ordens* envolvidas:

- a) O *esquema aperceptual*, a ordem de objetos à qual o objeto imediatamente percebido pertence se experimentado como um em-si, desconsiderando quaisquer referências apresentacionais (o “material” do signo). Por exemplo, encontrar um galho quebrado numa trilha e tomá-lo por um galho quebrado e nada mais. Em outras palavras, percebe-se um objeto, desconsiderando referências apresentacionais (se é que elas existem), mas *algo* é percebido.
- b) O *esquema apresentacional*, a ordem de objetos aos quais o objeto imediatamente percebido pertence se tomado não em si mesmo mas como membro de um par apresentacional, isto é, referindo-se a algo que não é ele mesmo (um “signo”, incluindo algo significado). O galho quebrado é tomado não como apenas um galho quebrado, mas como membro de um par apresentacional. O que é apresentado seria, digamos, um aviso como *Canibais*

perigosos à frente!. O galho quebrado além de objeto percebido é parte de um par, o outro membro do par sendo o aviso.

- c) O *esquema referencial*, a ordem de objetos à qual pertence o membro apresentado de um par que é percebido de maneira meramente analógica. Esses objetos no lugar dos quais está o signo são, eles mesmos, estruturados, de modo a termos uma “ordem dos objetos”. A ordem dos objetos à qual pertence o membro apresentado do par, neste exemplo, é “o mundo do canibalismo e seus habitantes”. Nada é dito sobre o estatuto ontológico desse esquema referencial, de modo que o ego que estabelece o signo, neste exemplo, o galho quebrado, e o intérprete que se depara com ele podem ambos acreditar na existência dos canibais ou não. A utilidade da diferença entre o estabelecedor do signo e o intérprete do signo é também demonstrada ao se mostrar as intenções e as interpretações diferentes dos usuários de signos. Suponha que o colocador do galho quebrado pretende avisar “perigosa cachoeira à frente – vire à direita”, e o que o encontra interpreta-o como o aviso sobre os canibais. Ele ainda pode virar à direita e se salvar. Ele tomará o signo como prova e como razão de continuar acreditando na existência dos canibais porque, afinal, ele conseguiu se safar deles. O mesmo vale para o colocador do signo, quando observa o “antropofagóforo” tomar a direita. Portanto, vemos aqui:

1. um princípio pragmático, o de acreditar como verdadeiro aquilo que é *útil* para nós.
2. que as intenções de um falante e as de um ouvinte envolvidos em comunicação podem se distanciar *sem que qualquer um dos participantes se dê conta disso*.

- d) Finalmente, o *esquema contextual ou interpretacional*, o tipo particular de emparelhamento ou contexto pelo qual o membro apresentante é ligado ao membro apresentado, ou a relação que prevalece entre o esquema apresentacional e o referencial. Uma linguagem ou código de escoteiros é um exemplo de um esquema interpretacional ou contextual. Quando o termo *man eater* é traduzido do inglês para o português “canibal” ou “antropófago”,

este esquema se altera, i.e., altera o tipo de emparelhamento entre membro apresentacional e o apresentado.

Em geral, todos os quatro esquemas (*schemata*) fazem parte de cada processo sgnico. Que eles são necessários pode ser demonstrado da seguinte forma. Imaginemos um sujeito que não fale português. Alguém fala a palavra “canibal”. Ele ouve a palavra muito bem, de forma que o esquema aperceptual está completo. Ele também pode entender que não é um mero som, mas uma palavra significativa em um idioma (poderia até talvez dizer, por várias razões, que idioma seria), de maneira que o esquema apresentacional não está vazio. Supondo também que ele sabe tudo sobre canibais, porque já leu todos os livros sobre eles, ou seja, ele tem seu esquema referencial completo. Mesmo assim, sem o esquema interpretacional do português, o signo não é totalmente inteligível. Outras combinações podem se formar, por exemplo, não sabendo nada sobre a cultura dos antropófagos, que, neste exemplo, seria a ordem dos objetos, seu conhecimento de idiomas não seria suficiente para entender o signo.

Embora todos esses esquemas sejam parte do processo sgnico, um deles pode ser escolhido como sistema de referência e os outros sistemas podem ser considerados a partir dessa perspectiva. Podemos falar sobre diferentes termos para designar os mesmos objetos em línguas diferentes, assim discutindo molduras contextuais. Se não entendemos alguém ao telefone e pedimos que fale mais alto, estamos falando da incompletude do esquema aperceptual. Posso tentar convencer as pessoas a votarem em mim para presidente em uma campanha política, sendo a única pessoa capaz de salvá-las dos antropófagos, dando, assim, um novo conteúdo ao esquema apresentacional (“simbolização”). E, é claro, podemos discutir a ordem dos objetos, a (não-)existência dos canibais, sua história etc. Ora, os signos são sempre, como se bem sabe, usados em um contexto, o que Schütz chama de *Sinnzusammenhang*, um composto de “ligação” ou “conexão” (*Zusammenhang*) e “sentido” (*Sinn*). No contexto do idioma inglês, Schütz usa a expressão *meaning-context*, mas estou convencido de que isso signifique mais precisamente algo que pode ser chamado de “conexão de sentido” ou “juntidade do

sentido”. A noção de contexto é apenas uma das formas dessa conexão.

Primeiro, as experiências que são significadas elas mesmas ficam em uma “conexão de sentido”. Há uma referência a “objetos e circunstâncias”, formulada por Bühler (ver Hanke, 1999).

3.2 *Signo, sistema sógnico e significado objetivo*

Em segundo lugar, um signo é parte de um sistema sógnico (Schütz desenvolve isso independentemente de Saussure, mas refere-se a ele em escritos posteriores). Um sistema sógnico consiste nos significados dos signos e nos signos que transmitem e mantêm esses sentidos, é uma conexão de sentido *objetiva*. A aplicação de objetivações como sistemas sógnicos a intenções subjetivas é sempre pré-experienciada, e nosso “já nos conhecemos” é resultado de experiências prévias, que formam um sedimento e uma parte de nossa experiência geral. Esse conhecimento de fundo é necessário para a produção de um signo, porque deve ser interpretado antes de ser estabelecido ou colocado. Antes que alguém interprete algo que disse, tenho que interpretá-lo eu mesmo a fim de poder dizê-lo. Cada uso de signos refere-se a uma pré-experiência e a um uso passado, de forma que aquele ato singular faz parte de uma série interminável de semiose (ver Peirce, e.g. 1986, p.424).

3.3 *Pragmática: a integração situacional e subjetiva do sentido*

Em terceiro lugar, estabelecer um signo exige uma situação concreta, que é uma conexão de sentido situacional. Essa conexão de sentido situacional pode ser suficiente para entender o significado de um signo, por exemplo, quando alguém entra em uma sala e diz algo em um idioma estrangeiro que é um tipo de saudação, tendo como base o comportamento dos sujeitos, podemos inferir que se trata de um cumprimento, ou seja, é possível inferir o significado a partir da situação.

O intérprete do signo e destinatário da comunicação também faz parte da conexão de sentido situacional. Em geral, o

comportamento comunicativo está sintonizado com a situação e o destinatário. Em análise de conversação e em etnometodologia, isso ficou depois conhecido como *recipient design* (Sacks et al. 1974:727). Falando sobre um evento qualquer, o relato dado vai diferir em relação à pessoa; contamos a mesma coisa de maneiras diferentes para um pai, um amigo, um colega, etc.

Um signo se liga a um sentido objetivo quando a pessoa que produz o signo e a que o interpreta tomam o sentido de acordo com algum sistema signico pré-experimentado como por exemplo o código que liga galhos quebrados a canibais. Esse sentido estabelecido e fixo é invariante em todas as experiências presentes, que têm o rótulo de *aqui, agora, e assim*. Mas, além do *sentido objetivo*, todas as expressões também têm um sentido *subjetivo* ou *ocasional*, resultante de elementos específicos de uma situação, tais como a especificidade de uma pessoa, a hora, e o contexto da conversa. Apesar de haver dicionários com significados constantemente iguais e objetivos, as pessoas se envolvem o tempo todo em conversas em que nem tudo se iguala. Também, nossas biografias são necessariamente diferentes e desenvolvem o conhecimento prévio de que nos utilizamos para as interpretações subjetivas.

Toda a produção e a interpretação de signos exige tomar o sentido subjetivo e ocasional necessário para a referência sobre essa pessoa específica em nosso conhecimento, seus hábitos de interpretação, expressão, e modos de modificações de atenção, além da motivação de fazê-la comunicar-se.

Como toda experiência que temos se liga a suas circunstâncias específicas de ocorrência, assim também a integração ocasional do próprio sentido. E o grau de profundidade em que queremos penetrar no processo interpretativo é uma questão pragmática, no sentido de que segue o interesse fornecido por nosso sistema de relevância. Qual camada da conexão de sentido é levada em consideração vai depender *daquilo que é considerado relevante* (uma teoria da relevância, o desenvolvimento posterior de seu livro *The Problem of Relevance*, é parte importante do *Structures of the Life-World I*). O entendimento, que é a interpretação da apresentação de um signo envolve, portanto, três aspectos:

- a) o signo e sua relação com um sistema de signos;
- b) o sentido subjetivo, a intenção de quem está apresentando/produzindo o signo;
- c) o uso *agora, aqui, neste contexto*, a dimensão “ocasional” ou “contextual”.

Em resumo, o arcabouço teórico de Schutz dá ênfase à importância do sujeito, tomado aqui como a instância que desenvolve o sentido. Ele, portanto, não é um estruturalista, que atribui significado a “sistemas de signos”. Como a interpretação (de signos) tem um papel central em sua concepção, ele pode se situar na tradição hermenêutica. A base antropológica para o indivíduo é a intersubjetividade, ou seja, a comunicação e seus instrumentos: os signos. A comunicação é vista como um processo de apresentar signos e interpretá-los. No processo de comunicação, a fala e os sistemas de signos (como a língua), não são isolados, mas são tratados em conjunto. O uso de signos é visto como um tipo de ato social, implicando *intenções*, que orientam *planos de ação*.

Começando a partir da situação central da comunicação face-a-face, sua teoria dos signos estende-se a todas as regiões do Mundo da Vida, nas quais ocorrem processos de interpretação de ações prévias. Assim, encontramos uma integração de teoria de comunicação interpessoal e midiática. Ele enfatiza o caráter construtivo da cognição e da interpretação e, como resultado da abordagem subjetiva, a multiperspectividade da cognição, que, novamente, pode explicar as diferenças fundamentais de pontos de vista e de opiniões encontráveis na realidade social. E, por fim, explica a complexidade da comunicação, resultante de diferentes sistemas de relevância para a interpretação, que por sua vez geram perspectivas diferentes de cognição, o distanciamento das motivações pretendidas ao se apresentar um signo e as diferentes interpretações que daí surgem.

Bibliografia

- BERGER, P. e LUCKMANN, T. 1966. *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. New York: Doubleday, Garden City. [Alemão: (1969) *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Frankfurt/Main: Fischer. Português: (1998, 15ª ed.) *A Construção Social da Realidade. Tratado de Sociologia do Conhecimento*. Petrópolis: Editora Vozes].
- CAPALBO, C. 1998. *Metodologia das Ciências Sociais. A Fenomenologia de Alfred Schutz*. Londrina: Editora UEL.
- ECO, U. 1977. *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- GOODMAN, N. 1978. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett.
- GORDON, T. W. 1990. C. K. O. Edward Sapir, Leonard Bloomfield, and the Geometry of Semantics. In: NIEDEREHE, H.-J.; KOERNER, K. (org.). *History and Historiography of Linguistics*, vol. II (Studies in the History of Language Sciences, 51), Amsterdam, pp. 812-832.
- GRATHOFF, R. 1989. *Milieu und Lebenswelt. Einführung in die phänomenologische Soziologie und die sozialphänomenologische Forschung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- HANKE, M. 1999. *Expressão, representação e apelo. O modelo Órganon da linguagem de Karl Bühler*. In: Geraes. *Revista de Comunicação Social* 50, pp. 26-33.
- _____. 2002. *Alfred Schütz*. Wien: Passagen.
- _____. 2003a. *A Noção de Sociabilidade: Origens e Atualidade*. In: França, Vera/Weber, Maria Helena/ Paiva, Raquel e Sovik, Liv (Orgs.): *Estudos de Comunicação*. XI. Compós. Porto Alegre (Sulina) 127-142.
- _____. 2003b, org. *Themenschwerpunkt: Zeichentheorie bei Alfred Schütz*. Kodikas/Code 26.
- _____. 2003c. *Zeichensetzung und Zeichendeutung. Zur sozialphänomenologischen Semiotik von Alfred Schütz*. In: Kodikas/Code 26, 7-23.
- HUSSERL, E. 1928. *Logische Untersuchungen*. Vol. 2., primeiro parte: *Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*. Halle a.d.S.: Niemeyer.

- KRAUS, M. 1990. Platon und das semiotische Dreieck. In: *Poetica* 22, pp. 242-281.
- SACKS, H. SCHEGLOFF, E. JEFFERSON, G. A Simplest Systematics for the Organization of Turn-taking for Conversation. In: *Language* 50, 1974, pp. 696-735.
- SCHÜTZ, A. 1932. *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt*. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie. Wien: Springer. [1974 Frankfurt/Main: Suhrkamp]
- _____. 1962, 1964, 1966, 1996. *Collected Papers* (CP). Vol. 1: The Problem of Social Reality. Ed. Maurice NATANSON. Vol. 2: Studies in Social Theory. Ed. Arved BRODERSEN. Vol. 3: Studies in Phenomenological Philosophy. Ed. Ilse SCHÜTZ. Den Haag: Martinus Nijhoff. Vol. 4. Eds. Helmut WAGNER, George PSATHAS e Fred KERSTEN. Dordrecht: Kluwer.
- _____. 1970. *Reflections on the Problem of Relevance*. Ed. Richard ZANER, Yale: University Press.
- _____. 1971. *Das Problem der Relevanz*. Ed. Richard ZANER, introdução Thomas LUCKMANN. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- _____. 1971. *Gesammelte Aufsätze*. Vol 1: Das Problem der sozialen Wirklichkeit. Vol. 2: Studien zur soziologischen Theorie. Vol 3: Studien zur phänomenologischen Philosophie. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- _____. 1981. *Theorie der Lebensformen*. (Frühe Manuskripte aus der Bergson-Periode). Org. Ilja SRUBAR. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- _____. 1979. *Fenomenologia e Relações Sociais*. Textos escolhidos de Alfred Schutz. Organização e introdução de Helmut R. WAGNER. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. 2002. O Estrangeiro. Um Ensaio em Psicologia Social. In: GERAES. *Estudos em Comunicação e Sociabilidade*, 53, p. 50-59.
- SCHÜTZ, A., LUCKMANN, T. 1979. *Strukturen der Lebenswelt*. Vol. 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp [tradução inglês: *The Structures of the Life-World* 1973, London: Northwestern University Press].
- _____. 1984. *Strukturen der Lebenswelt*. Vol 2. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

- PEIRCE, C. S. 1986. *Semiotische Schriften*. Vol. I. Org. e tradução de Christian KLOESEL e Helmut PAPE. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- TACUSSEL, P. 1998. *Comunidade e sociedade: a partilha intersubjetiva do sentido*. In: Geraes. *Revista de Comunicação Social* 49, pp. 3-12.
- TEIXEIRA, C. C. 2000, org. *Em Busca da Experiência Mundana e seus significados*. Georg Simmel, Alfred Schutz e a Antropologia. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Redes multicódigos: possibilidades semióticas para o ativismo global

FRANCISCO JOSÉ PAOLIELLO PIMENTA

Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF

Resumo

Apresentação de pesquisa sobre possíveis relações entre a utilização de suportes hipermídia, como instrumentos de estímulo a ações políticas diretas de âmbito global, e a formação de hábitos de conduta ligados à democracia participativa e a um internacionalismo renovado. A investigação envolve a análise de *sites* voltados para a organização e divulgação de eventos e manifestações de caráter global, com ênfase nos processos semióticos multicódigos. Ao final, são lançadas propostas de ação com base na noção de signo genuíno do lógico Charles Sanders Peirce.

Palavras-chave

hipermídia, ativismo político, semiótica

Abstract

Research concerning possible relationships between hypermedia, as a tool for global direct political actions, and the formation of conduct habits connected to participatory democracy and a renewed internationalism. This involves an analysis about global demonstrations and events organization and releasing, stressing multicode semiotic processes. In the end, action proposals based on the logician Charles Sanders Peirce's notion of genuine sign are launched.

Key words

hypermedia, political activism, semiotic

Introdução

Esta comunicação trata de questões contidas em projeto de pesquisa de pós-doutorado intitulado Possibilidades da Hiperfídia no Ativismo Global, voltado para a investigação sobre possíveis relações entre a utilização de suportes hiperfídia, como instrumentos de estímulo a ações políticas diretas de âmbito global, e a formação de hábitos de conduta ligados à democracia participativa e a um internacionalismo renovado.

A partir deste campo mais amplo, nos deteremos aqui em aspectos relacionados à segunda hipótese do experimento, segundo a qual, “organizações voltadas para o estímulo à participação política direta de âmbito global ainda não têm utilizado os recursos hiperfídia como uma de suas formas de mobilização; em toda a sua efetividade”. Estará em foco, especialmente, a utilização de suportes hiperfídia na mobilização de protesto à reunião dos dirigentes dos países mais industrializados do mundo, o G8, ocorrida em Evian, entre os meses de maio e junho de 2003.

Conforme já detalhado em outros trabalhos, desenvolvidos nos últimos dez anos, argumenta-se que os atuais meios técnicos possibilitaram a construção de processos sígnicos cada vez mais sofisticados, pela articulação dos códigos verbal, visual, sonoro e, até mesmo, gestual, este último estimulado pela interatividade. Tal complexo multicódigos supera a arbitrariedade do verbal, hegemônico até agora, e abre espaço para signos crescentemente analógicos em relação a seus objetos. Isto porque os códigos não-verbais têm características próprias, o que implica em processos diferenciados já a partir da percepção, na relação com seus referentes e também nos

efeitos que geram nos intérpretes. (Pimenta, 1993: pp.75-80; 1998: pp.85-109; 1999A: pp.62-9; 1999B: pp.77-90; 1999C: pp.67-77; 2001A: CD; 2001B: CD; 2002: CD; 2003, cd).

Dias de resistência em *Evian*

A partir destas premissas, passamos, então, a descrever as observações que pudemos obter relativas à mobilização *Evian 2003*, decorrentes da análise sobre o grau de utilização efetiva dos recursos hipermídia como forma de mobilização, por parte das organizações voltadas para o estímulo à participação política direta de âmbito global. Estes “Dias de Resistência” duraram praticamente uma semana, desde as primeiras manifestações de “recepção” às delegações ligadas ao encontro do G8, ocorridas na quarta-feira, dia 28 de maio, até o final da cúpula, na terça-feira, dia 3 de junho.

Antes do encontro, previa-se que o dia de ação mais importante seria no domingo, dia 1°. Com o afastamento da maioria das organizações institucionais de esquerda, por causa de pressões políticas, foram planejados como ações principais dois bloqueios organizados pelos anarquistas, durante a manhã, e um protesto de trabalhadores da região de Lausanne, à tarde, com a participação de manifestantes de vários acampamentos. Com o cerco policial a *Evian*, para evitar o acesso dos ativistas, Lausanne passou a ser a referência para as manifestações. Cercada por montanhas, pelo grande lago Lemán e próxima a duas fronteiras, *Evian* havia sido escolhida para o encontro exatamente por seu isolamento geográfico, já que o acesso à cidade pode ser facilmente fechado.

A região foi dividida em quatro zonas, em ordem decrescente de importância. A Vermelha, onde se localizavam os três hotéis com a maioria dos participantes da cúpula; a Zona 1, que abarcou toda a cidade de *Evian*, acessível somente a pessoas autorizadas; a Zona 2, com largura de 2 km e 15 km de comprimento, onde o centro de mídia oficial ficou situado; e, finalmente, a Zona 3, na área rural, mas, ainda assim, severamente controlada. Foi criada uma “bolha aeronáutica” sobre *Evian*, e realizado patrulhamento em toda a região, incluindo o lago Lemán, em torno do qual se situam as cidades

de Genebra, Lausanne e Annemasse, entre outras. O ponto fraco da segurança era o número de pessoas envolvidas no encontro oficial, estimado em dez mil, de forma que a maioria ficou numa região de até 30 km em torno de Evian, principalmente em Lausanne e Genebra. Com isso, embora afastados da cidade, os manifestantes puderam atrapalhar bastante os deslocamentos.

Para isso, foram organizados vários acampamentos, sendo os dois principais montados nas estradas que dão acesso a *Evian*, o *VAAG 4 Tripla Força Anarquista* e o *Intergalático 4*, dos grupos *ATTAC*, *Disobedienti* e outros. Pretendeu-se criar um modelo de sociedade não-hierárquica, de forma que os acampamentos já constituíssem, em si, uma ação anti-capitalista, embora tenha havido críticas relativas a uma certa desorganização.

Ocorreram manifestações variadas. Na quinta, dia 29, houve protestos “musicais”, próximos a hotéis em Lausanne, e festivos, em Annemasse, com a participação de centenas de manifestantes e moradores, além de demonstrações no túnel de Mont Blanc pela liberdade de movimentos migratórios na Europa. Na sexta, dia 30, houve marcha de cerca de três mil pessoas em Genebra. Vários grupos se deslocaram dos acampamentos, por trem, com a colaboração de ferroviários grevistas, e participaram de manifestações de protesto, em clima predominantemente festivo, próximas a prédios públicos, entre eles o da Organização Mundial do Comércio e da Organização Internacional de Migrações. Neste caso, foram pouco significativos os confrontos diretos com policiais. Houve algumas janelas quebradas e, em resposta, bombas de gás lacrimogêneo.

No sábado, dia 31, manifestantes se concentraram em Lausanne, para aproveitar a oportunidade de protestar diretamente frente aos participantes da Cúpula, que estavam hospedados em Genebra e aguardavam o barco para cruzar o lago em direção a Evian e, se possível, bloqueá-los. Havia ocorrido na sexta, e prosseguiram no sábado, debates em diversas localidades e na Universidade de Genebra sobre estratégias de controle não-privado da educação, da terra e da cultura, além de discussões sobre bloqueios. Muitos ciclistas chegaram durante o dia, vindos de diversas partes da Europa, e todos participaram de três grandes demonstrações à noite.

A primeira, intitulada *O Lago vai Ferver*, consistiu de reuniões para discussões, festas e danças próximas a fogueiras gigantescas acesas ao redor do lago Lemán, com tambores lembrando ao G8 que os nativos estavam inquietos. Fogueiras deste tipo eram tradição nos protestos de camponeses da região. Houve grandes espetáculos musicais no campo Intergalático e em Genebra, onde ocorreram, também, algumas depredações, à noite, na Ópera, no Grande Teatro e num posto de gasolina Elf. A polícia controlou toda a área, principalmente o centro de mídia dos ativistas, o Usina, em Genebra, e houve confrontos com os manifestantes mais radicais do Black Bloc.

No domingo, dia 1º de junho, principal dia de ação, foram realizados bloqueios e “abraços” em torno das zonas de exclusão de Lausanne, nas pontes de Genebra, e nas rodovias que levavam dos hotéis de Genebra ao cais de Lausanne, além de grandes demonstrações no trecho de 6 km entre Annemasse e Genebra, a partir das 10h, com manifestantes partindo tanto da França quanto da Suíça. Cerca de duzentos mil ativistas participaram dos eventos. Com isso, a cúpula teve atrasos de mais de duas horas. Os protestos foram realizados por diferentes tendências, desde o Anthrax, que chegou a usar fogo nos bloqueios, até os blocos de pacifistas, de ciclistas e de “dançarinos”. No final do dia, houve detenções, com ações violentas e arbitrárias por parte da polícia, atitudes surpreendentes num país como a Suíça, incluindo prisões em massa e uso pesado de gás lacrimogêneo, de balas de borracha e de bombas de efeito moral. Dois manifestantes ficaram gravemente feridos.

Ainda no domingo, entre as oito e as dez e meia da noite, ocorreu o cerco e a invasão do centro de mídia no Centro Social Usina. Manifestantes foram agredidos, passaportes foram confiscados e realizadas 11 prisões. A produção de informações não chegou a ser interrompida. O motivo alegado para a invasão foi o de que o Centro seria a base para os protestos com características de violência, mas nada neste sentido foi encontrado. Na realidade, todas as atividades no Centro Social foram marcadas pela transparência, incluindo aquelas ligadas ao site de mobilização ao vivo Geneva03. De acordo com o *Indymedia*, tem sido

freqüente a tentativa de vincular atividades de mídia independente com a violência. Na mobilização de Gênova contra o G8, em julho de 2001, o Centro de Mídia Independente também havia sido atacado.

Na segunda-feira, ainda houve bloqueio de pontes em Genebra, reprimidos com violência pela polícia, e na terça se encerraram as manifestações na cidade, com aqueles que permaneceram nos acampamentos em torno do lago Lemano, com apoio de militantes locais.

A resistência via hipermídia

Todos estes movimentos foram sustentados por uma ampla articulação via Internet, com inúmeros sites de apoio, entre os quais se destacaram o do Centro de Mídia Independente - *Indymedia*, www.indymedia.org, como sempre; o projeto www.geneve03.org, dedicado à divulgação *on line* de arquivos sonoros e visuais (*livestream*); o *G8 Summit Evian June 2003 - Report & Photos*, <http://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/free/evian/index.htm#lausanne>; e o *site do Attac*, www.attac.info/g8evian, todos voltados para a cobertura dos eventos, com informações, mapas e imagens.

O www.antig8.info, organizou os *links*. E outros, como o *Contre-attaque*, <http://squat.net/contre-attaque/english/index2.htm>, e o *G8circus* <http://www.g8circus.org.uk>, foram marcados pela combatividade.

Contudo, conforme já adiantamos acima, não nos interessa aqui, simplesmente, a operacionalização de *sites* e sim pesquisar se as organizações voltadas para o estímulo à participação de âmbito global têm utilizado a hipermídia, como forma de mobilização, em toda a sua efetividade. Nossa hipótese é de que isto ainda não esteja ocorrendo e as observações relativas à Cúpula em *Evian* também parecem caminhar neste sentido.

Isto porque a principal preocupação dos sites pesquisados, incluindo aqueles que destacamos acima, é a de fornecer informações sobre o evento e as mobilizações de protesto. Em nenhum deles se verificou a intenção de utilizar a plataforma hipermídia para ampliar as manifestações de protesto de forma a transformá-las em eventos

globalizados em rede, ao vivo. Ao contrário, todos os esforços se concentraram em oferecer as melhores condições possíveis para estimular a presença física nos eventos programados, por meio da reprodução de mapas, da veiculação de informações relativas à organização dos acampamentos, dos meios de transportes, da programação dos protestos e até mesmo de como deveriam se comportar aqueles que estivessem fazendo a cobertura das manifestações para veiculação em sites. Sempre há a preocupação, ainda, de fornecer avaliações prévias de conjuntura, incluindo textos teóricos, e também sobre o que ocorreu. Após os eventos, os sites permanecem na rede por um período variável.

No caso do *site* do *G8circus*, existiam informações úteis para os ativistas, cronograma de ações e aconselhamentos legais e de saúde. O predomínio era da linguagem verbal, com poucas cores e fotos. O *Contre-attaque* e o *Attac* também apresentaram informações verbais, com ênfase em documentos, além de mapas e ilustrações. Já o *G8 Summit Evian* se propôs a ser um *site* completo, com documentos e informações pré-encontro, incluindo notícias da grande mídia, cobertura diária, discussões na forma de artigos, e até mesmo avaliações sobre o impacto dos “dias de resistência”, após seu término. O predomínio era da cor branca com fontes em vermelho e preto, incluindo fotos. No caso do *Antig8.info*, a idéia era fornecer um filtro de *links* por língua, por número de acessos, por tendências ou locais, sem maiores pretensões de caráter visual, limitando-se à linguagem verbal e às cores cinza e branco.

O destaque, como sempre, coube ao Centro de Mídia Independente, o *Indymedia* (www.indymedia.org). O centro foi criado em Washington, em abril de 2000, para gerar versões informativas autônomas frente à grande mídia a respeito dos protestos contra a reunião do Banco Mundial e do FMI. Hoje, a organização se estende a vários países, com *sites* organizados por grupos locais, inclusive em cidades brasileiras.

Num documento prévio, preparatório para o encontro, o centro definia como objetivos principais na área de comunicação:

1. Contribuir para a comunicação interna entre os manifestantes e acampamentos, com atualidade e precisão;

2. Troca de conteúdos políticos com o público;
3. Documentação dos protestos e distribuição da informação para todo o mundo. Como já se previa um incremento da cobertura ao vivo, pois os mais diversos grupos políticos foram convidados a participar por meio do envio de material sonoro e visual, recomendou-se cautela em função da segurança do movimento frente à repressão policial. Nos últimos eventos, a polícia tem visado os portadores de câmeras, e apreendido o material, que pode vir a ser usado por autoridades judiciais.

Localizado no local chamado Usina, em Genebra, o centro de mídia realizou um trabalho de grande fôlego, a partir de seu *site* principal que oferecia inúmeros *links* para sucursais em todo o mundo, abrangendo eventos, notícias, coberturas *on line* (*newswire*), análises aprofundadas, listas de contatos e apoios. As informações estavam disponíveis em formato multicódigos, por meio da confluência de informações sonoras (incluindo rádio), visuais (cores, ilustrações, fotos e vídeos) e textuais (envolvendo trabalho com a tipologia). Todas estas atividades foram marcadas, ainda, pelo estímulo à interatividade de qualquer usuário da rede, incluindo a organização do processo, por meio de listas de discussão. No caso de *Evian*, participaram da cobertura os centros de mídia independente da Suíça, do País Basco, de Paris, Nantes e Barcelona, da Itália, da Holanda, e, especialmente, do Reino Unido.

O *Indymedia* do Reino Unido divulgou, ao final do encontro, uma avaliação na qual afirmava que a multiplicidade de canais de informação tornou a cobertura do evento a principal experiência do grupo até agora. Foram usados telefones comuns e celulares, mensagens em texto, IRCs, rádios e vídeos pela rede (*radiostreams* e *videostreams*), listas de *emails*, além do suporte de outros *sites* e respectivos *links*. O trabalho no centro de mídia foi descrito com as seguintes palavras:

Foi excitante, mas, às vezes, excessivo, considerando que éramos mais gente do que nunca. A rapidez, a necessidade de fazer dez coisas ao mesmo tempo, a falta de uma estrutura prévia e de prioridades nos empurraram para o limite.

Não enfrentamos gás lacrimogêneo, mas a exaustão depois de dias na frente do computador, esquecendo completamente necessidades físicas básicas. Foi como Matrix. Uma pessoa ficou online por 36 horas. Mídia direta. A dinâmica de se 'estar lá' se espalhou das ruas para o mundo virtual.

Uso efetivo versus possibilidades da resistência hipermídia

A última sentença, acima, nos conduz de volta à preocupação principal descrita na introdução. Será que, de fato, a dinâmica de se “estar lá” se espalhou das ruas para o mundo virtual? Na verdade, a partir da observação dos sites, constatamos que não podemos dizer, sequer, que houve a preocupação de “espalhar” a dinâmica de se “estar lá”. Com isso, e de acordo com nossa hipótese, muitas das possibilidades da linguagem multicódigos da hipermídia se perderam, em vista de uma mobilização realmente global.

A linguagem hipermídia, de fato, tem se desenvolvido bastante, nos últimos dez anos, no sentido de ampliar significativamente o compartilhamento de qualidades entre o que se quer representar e os respectivos processos sógnicos, por causa de seu caráter multicódigos. É o caso, por exemplo, do *site* do *Indymedia*, que explora, em grande medida, possibilidades sonoras, visuais e interativas, além de realizar um trabalho com o verbal, aproximando-o de seus objetos por meio de formas e cores, entre outros recursos gráficos, e, ainda, ao testar configurações redacionais mais adaptadas ao suporte eletrônico.

É certo que esta linguagem não se constitui ainda como forma de expressão efetivamente revolucionária, em vista das dificuldades de recepção de sons e imagens no padrão da TV digital pelos atuais computadores pessoais, implicando em interatividade limitada. Espera-se que a disseminação da banda larga altere este contexto a curto e médio prazo. Ainda assim, é flagrante a evolução das relações de compartilhamento de qualidades entre signo e objeto comparadas a um período bastante recente no qual o ativismo político ficava

praticamente limitado a representações verbais, seja na esfera da escrita impressa, ou do verbal falado, isto quando dispunha de rádios não-comerciais, tendo em vista os custos proibitivos de impressão de imagens a cores e, mais ainda, de transmissões de TV. Hoje, a Internet fornece recursos multimídia a custos acessíveis a todos.

Assim, se o problema não se situa mais, tão destacadamente, na esfera do signo, ele mesmo, o quadro é diferente quando lidamos com os processos de apropriação do que se quer representar, ou seja, quando se trata das relações com o objeto. Verifica-se, é certo, que o Indymedia e demais grupos de ativistas realizam um esforço sincero para estabelecer conexões dinâmicas e existenciais com os objetos que visam representar, construindo sites que antecipam e preparam as mobilizações, montando centros de mídia, se arriscando em confrontos com a polícia para obter sons e imagens, divulgando, e, ainda, avaliando, de forma sistemática e em rede, o impacto das ações realizadas, incluindo as de mídia.

Contudo, tal concentração de esforços para a representação das ações apenas no local onde se realiza o evento a ser denunciado e combatido não nos parece a atitude mais adequada para o que seria, de fato, uma mobilização global. Ainda predomina, nesses casos, uma concepção de uso da linguagem voltada para particularidades, característica do recente período hegemônico do pós-estruturalismo, conforme defendemos em outros trabalhos (Pimenta, 1999B e 2001B). Vale reproduzir, aqui, um dos parágrafos finais de um destes artigos, que explicita melhor este ponto:

Esta nova base técnica permite a superação dos meios tradicionais de expressão signica que, por sua própria constituição lógica, conduzem a produtos, incluindo os de massa, que reproduzem processos mentais meramente classificatórios e hierarquizantes, estimulando particularidades grupais e individualistas. Esta tendência se disseminou ainda mais com o sucesso teórico do estruturalismo e do pós-estruturalismo, que impôs o modelo lingüístico como paradigma de análise e de produção signica, e, até mesmo, como pretenso instrumento revolucionário,

por meio de Foucault e Derrida, entre outros. Na verdade, a defesa de particularidades é incompatível com o respeito a valores universais. Nesse sentido, a radicalização de posturas grupais e individualistas tem levado muitas vezes a movimentos de caráter neofascista, inclusive de tendências ditas de esquerda. (Pimenta, 1999B, p.11)

É claro que os *sites* de ativismo global estão longe deste limite, porém lhes falta, numa certa medida, consciência de uso de linguagem que traduza valores universais e, de fato, se apóie neles, incluindo aí concepções teóricas. É o caso desta restrição do âmbito do objeto, que faz com que as representações signícas, tais como as realizadas em *Evian*, não atinjam seus objetivos de forma plena, ou seja, não são criadas condições para a alteração de hábitos mentais e de conduta de seu público alvo, ou seja, a ampla maioria que se encontra submetida à apatia e ao conformismo gerados pela atual cultura globalizada. A estratégia de concentrar os esforços alternativos de mídia no local dos eventos parece, ainda, querer aproveitar a cobertura de imprensa oficial, o que acaba por reforçar este tipo de representação dos fenômenos, contrariando todo o movimento de denúncia da espetacularização iniciado pela Escola de Frankfurt e pelo Situcionismo (Vaneigem, 2002).

A alternativa seria, então, ampliar a noção de objeto, de modo a explorar, em toda a sua capacidade, os recursos multicódigos que a hipermídia coloca ao alcance de todos, no sentido da mudança de hábitos e da mobilização política global. Isto pode se dar, fundamentalmente, pelo abandono da focalização exclusiva no evento a ser denunciado, em troca de representações signícas de mobilizações co-ocorrentes em diversas partes do planeta. Tal atitude serviria, ainda, como estímulo à descentralização das ações, o que poderia gerar a consequência altamente positiva de transformar o caráter meramente reativo das mobilizações, tal como a que ocorreu em *Evian*, em uma ação global contínua, autônoma e singular, propositiva em si mesma.

Os *sites* poderiam utilizar, assim, os recursos multicódigos da hipermídia para recuperar qualidades da mobilização de forma ampla, com sons, imagens, interatividade e textos, mas, agora, com a determinação de gerar signos com relações existenciais com o objeto “ativismo global”. Conforme já apresentei em outros trabalhos (Pimenta, 2002 e 2003), a mudança de hábitos mentais e de condutas está relacionada à construção de signos genuínos, e para isso, é fundamental seu aporte sobre relações existenciais com o objeto igualmente genuínas. Reproduzo, aqui, um parágrafo de um destes dois trabalhos:

Mais do que isto, a degenerescência estimula a mudança de hábitos mentais, seja quando o processo signico é marcado pela dinâmica das trocas existenciais da esfera dos objetos, ou seja, por uma degenerescência de primeiro grau, ou quando compartilha qualidades com estes mesmos objetos, ou seja, sofre uma degenerescência de segundo grau. Neste caso, estamos frente a um importante fator de geratividade, pois, segundo Peirce, a constante multiplicação de signos, a partir do estágio simbólico, ou seja, quando estão aptos a representar algo para uma ampla gama de mentes interpretadoras, deve-se particularmente aos ícones: “Símbolos crescem. Eles ganham existência a partir do desenvolvimento de outros signos, particularmente de ícones, ou de signos mistos que compartilham as qualidades dos ícones e dos símbolos. (Peirce, 1931-1958; 2.302) [Pimenta, 2003, p.03]

Daí, ao valorizarem as relações de qualidade com o ativismo, mas também as existenciais, em sua amplitude global, e não apenas com eventos localizados numa determinada área geográfica, estes sites estariam mais aptos a gerar signos genuínos e, daí, servirem de suporte para transformações de hábitos mentais e de conduta no sentido desejado pelos ativistas, ou seja, da construção da democracia participativa e de um internacionalismo renovado.

Bibliografia

- AGUITON, C. 2002. O Mundo nos Pertence. SP: Viramundo.
- BEY, H. 2001. TAZ – Zona Autônoma Temporária. SP: Conrad.
- BORON, A. 2002. Império e Imperialismo. Buenos Aires: CLACSO.
- COCCO, G. e HOPSTEIN, G. 2002. As Multidões e o Império. Rio: DP&a
- COTTON, Bob e OLIVER, R. 1997. Understanding Hypermedia 2.000 London. Phaidon.
- GUARNACCIA, M. 2001. Provos: Amsterdam e o nascimento da contracultura. SP: Conrad.
- HARDT, M. & NEGRI, A. 2001. Império. RJ: Record.
- LUDD, N. 2002. Urgência nas Ruas: Black Block, Reclaim the Streets e os dias de ação global. SP: Conrad.
- PEIRCE, C. S. 1931-1958. Collected Papers. 8 vols. Cambridge: Harvard Univ. Press.
- PIMENTA, F. J. P. 1993. “Tecnologia Eletrônica e Jornalismo” in São Paulo em Perspectiva. Vol 7 no. 4. pp 75-80. SP. Fundação SEADE.
- _____. 1998. “Duas Tendências em Semiótica” in Lumina. V.1/1. pp. 85-110. JF: EdUFJF.
- _____. 1999A. “Intersemiose e Multimídia” in Ícone. V.1/4. pp. 63-70. Recife: Universitária.
- _____. 1999B. “Novo Conservadorismo e Ambiente Hipermedia” in Fronteiras – estudos midiáticos. Vol 1. no. 1. São Leopoldo: Ed. da UNISINOS.
- _____. 1999C. “Webdesign e Informação” in Lumina. Vol 2. no. 2. pp.67-78. JF: EdUFJF.
- _____. 2001A. “Desafios para a Esquerda no Ciberespaço” in Anais do V Congresso de Ciências, Humanas, Letras e Artes das IFES/ MG. Ouro Preto: Ed. da UFOP.
- _____. 2001B. “Pensar Globalmente e Agir Localmente: contribuições da Semiótica de Peirce” in Anais do V Cong. Bras. de Semiótica. SP: Ed. Fac. Belas Artes.

- _____. 2002. "Produções Multicódigos e o Conceito de Signo Genuíno em Peirce" in Anais do XXV Congresso da INTERCOM. Salvador: Ed. da UFBA.
- _____. 2003. "Hipermídia, Ativismo e Novos Hábitos" in Anais do I Enrecom. JF: EdFACOM/UFJF.
- SEOANE, J. & TADDEI, E. 2001. Resistências Mundiais. Petrópolis: Vozes.
- TODD, E. 2003. Depois do Império. Rio: Record.
- VANEIGEM, R. 2002. A Arte de Viver para as Novas Gerações. SP: Conrad.
- WAINWRIGHT, H. 1998. Uma Resposta ao Neoliberalismo. Rio: Jorge Zahar Ed.

A representação do índio brasileiro na interface pós-moderna de cinema e TV

RENATO PUCCI JR.

Universidade Tuiuti do Paraná /UTP

Resumo

O conceito de pós-modernismo, no sentido proposto por Linda Hutcheon, é utilizado no exame de filmes e minisséries nacionais, em especial *Caramuru – A Invenção do Brasil* (Guel Arraes, 2001), produto híbrido de cinema e televisão. Tanto em aspectos estilísticos como ideológicos, tem-se como tema privilegiado a representação de índios. O confronto com realizações cinematográficas e televisuais realizadas segundo outras poéticas permite indicar no filme a especificidade de sua representação cultural, que consiste na construção de identidades descentralizadas através do recurso ao *fake* e à paródia lúdica.

Palavras-chave

cinema, televisão, representação cultural, pós-modernismo

Abstract

The concept of postmodernism, in the sense proposed by Linda Hutcheon, is used in the analysis of Brazilian movie pictures and serials, specially *Caramuru – A Invenção do Brasil* (Guel Arraes, 2001), hybrid product of cinema and television. In stylistic and ideological aspects, the main subject is the representation of indios. The comparison with cinematographic and televisual products that follow other poetics indicates the specificity of cultural representation in the movie, which consists in the building of decentralized identities by the use of the fake and the ludic parody.

Key words

cinema, television, cultural representation, postmodernism

Entre os estudos acadêmicos do cinema nacional e a ainda incipiente análise estilística da televisão brasileira, cujos pesquisadores têm dirigido a atenção para outras questões de seu campo de estudo, encontra-se um território pouco examinado e que em verdade diz respeito a ambos os meios. Trata-se de um conjunto de produções narrativas e ficcionais, cuja definição oscila entre a vinculação ao cinema e à TV, o que tem motivado uma série de ataques de cineastas e críticos inspirados por ideais de pureza artística e de distância em relação à cultura de massa.

Para nomear essa produção, é conveniente a expressão *pós-modernismo*, aqui entendida numa acepção que não se confunde com as de Fredric Jameson, David Harvey ou Jean Baudrillard. Não se trata de apelar a noções como nostalgia, compressão spatiotemporal ou simulacro a fim de dar conta do entendimento de filmes e minisséries. Seja no que diz respeito à paradoxal combinação entre elementos da cultura de massa e de extração modernista, seja quanto ao tratamento diferenciado que tais produções concedem à representação de minorias, propõe-se aqui uma análise nos termos em que a teórica canadense Linda Hutcheon o fez acerca da produção cultural das últimas décadas do século XX.

Antes de iniciar a análise, adiante-se que o espírito com que a autora abordou o pós-modernismo nada possui do caráter apocalíptico com que outros se voltam para a cultura contemporânea. Entende-se, aqui, por pós-modernismo não a irrevogável degeneração de um passado esplendoroso (ou, no mínimo, real), mas uma formação cultural que, embora longe de ser hegemônica, possui determinações suficientes para ser examinada em sua especificidade, antes de quaisquer avaliações negativas sobre sua

existência. A produção pós-modernista pode estar dando vazão a um fluxo de representações com influência relevante nas relações sociais da atualidade e, possivelmente, com chances de ampliação desse papel no futuro.¹

Pós-modernismo na TV e no cinema brasileiros

A título de exemplo, menciono *Caramuru – A Invenção do Brasil* (Guel Arraes, 2001), que proveio da minissérie *A Invenção do Brasil*, exibida pela rede Globo em meio às comemorações pelos 500 anos do Descobrimento. A minissérie foi editada, transposta para película e exibida nos cinemas, o que por si só atenta contra o valor modernista de pureza dentro de cada campo artístico. O exame, ainda que breve, de sua abertura servirá para que se ressaltem os traços estilísticos pós-modernistas e para que seja introduzido o tema da representação cultural.

Após os créditos, a primeira imagem é a de um cometa acintosamente falso num céu estrelado e nada convincente em termos de naturalismo, ou seja, de semelhança com o que o senso comum julga ser o mundo real. Um *zoom out* revela que aquela imagem é apenas o reflexo na pupila de um jovem (interpretado por Selton Mello) que olha para o céu. Uma onisciente voz-over anuncia que é o português Diogo, a observar a noite de 1º de janeiro de 1500. Ele está na sacada de um edifício antigo e veste-se de maneira condizente com a época. Alarga-se o enquadramento e surge uma praia ao fundo. Devido à iluminação artificiosa, tanto o edifício como a paisagem parecem cenários, mesmo que, por meio de algum efeito digital, haja movimento nas ondas do mar. É preciso ressaltar que esse pequeno trecho poderia ter sido concebido da forma mais tradicional, assemelhando-se a incontáveis cenas de cinema e TV em que se procura fazer com que os acontecimentos mimetizem a realidade segundo regras convencionais de composição. Em outras palavras, o trecho

1. Este trabalho resulta, em parte, de incontáveis discussões com Ana Lúcia Lobato em torno da representação do índio no cinema brasileiro, embora não lhe deva ser atribuída a utilização do conceito de pós-modernismo.

poderia se constituir segundo a linguagem clássica. Sem entrar em detalhes, uma vez que este trabalho não é propriamente um estudo estilístico, pode-se definir a linguagem clássica como a forma de narração audiovisual em que através do cuidadoso apagar das marcas de enunciação, ou pelo menos tornando-as discretas o suficiente para que não chamem a atenção do espectador, constrói-se a ilusão de que é o mundo real e não uma construção discursiva aquilo a que o espectador assiste na tela.²

Continue-se um pouco mais a análise da seqüência de *Caramuru*. Outro *zoom out*, desta vez imenso, mostra que Diogo está na Península Ibérica e esta na Terra, que gira no espaço. A *voz-over* fornece dados do céu do hemisfério norte e, em seguida, do hemisfério sul, onde o enquadramento se fecha, num *zoom in* em direção ao Brasil, chamado de *Pindorama*. Surge numa praia a índia Paraguaçu (Camila Pitanga), também a olhar para o firmamento. A *voz-over* adianta que ela irá se tornar uma estrela do céu, isto é, uma heroína de sua gente; o enquadramento se fecha num de seus olhos até descobrir o reflexo de uma constelação. Corta e aparece novamente Diogo, a desenhar uma estrela de cinco pontas que se transforma na estrela do mar encontrada na praia por Paraguaçu. Outro corte, acompanhado por informações verbais sobre o que virá na história, a Lua se ergue por trás da índia, percorre o céu e, agora sem cortes, surge no céu atrás de Diogo. Abre-se o enquadramento de modo a revelar-se que o rapaz e Paraguaçu se transformam em imagens num livro arcaico, que se levantam, animando-se magicamente. Em apenas um minuto e vinte segundos, portanto, a narração passou quatro vezes de um lado ao outro do Atlântico, transitando por um ponto de vista a partir de algum lugar em órbita da Terra, e estabeleceu num ritmo alucinatório a ligação entre os protagonistas.

Note-se que a abertura de *Caramuru* se autodenúncia como um discurso, não em função da *voz-over*, bastante comum em narrações clássicas, mas pelo virtuosismo das delirantes transições

2. Um excelente exposição da linguagem clássica no cinema pode ser encontrada em BORDWELL, 1985: 156-204. À parte incontornáveis diferenças de meio, ao longo de décadas a ficção televisual tem quase sempre adotado o mesmo princípio.

espaciais e pela paródia do filme histórico. O resultado é uma composição estilística paradoxal, isto é, simultaneamente heterogênea e tanto de acordo com o filme clássico como com o modernista. Há elementos da produção mais convencional da cultura de massa (como as explicações adiantadas pelo narrador-over sobre a história, o que possibilita a alta comunicabilidade com o grande público) e a autoconsciência típica das criações modernistas.

Assinalo a ligação (possível, talvez necessária) entre essa estrutura estilística paradoxal e o tipo de representação cultural que veicula. Destaque-se a seguinte fala do narrador-over:

Nesse mesmo momento, a sete mil quilômetros dali, do outro lado do Atlântico, num lugar chamado Pindorama, brilha a constelação do Cruzeiro do Sul, que lá se chama Pauí-Pódole. Uma jovem índia vê este outro céu. Ela sabe que as estrelas são as almas dos heróis indígenas que morreram. O que ela não sabe é que também vai se tornar uma heroína e virar estrela lá no céu.

O tom é menos o de um impositivo narrador-over de documentários tradicionais que o de um contador de fábulas. O clima irrealista, contudo, não deve eclipsar o tratamento concedido à cultura indígena. Não se trata da busca de autenticidade, proposta de *Como Era Gostoso o meu Francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1970), em que se procurou construir uma representação cultural não comprometida com o etnocentrismo até então vigente no cinema brasileiro. Em contraposição às reduções culturais abundantes na filmografia nacional, no *Francês* havia cuidado antropológico na reconstituição dos costumes indígenas, sem as usuais conotações negativas ou condescendentes que se concediam ao *primitivo* (Lobato, 2000, p. 77-115). Mas em *Caramuru*, devido ao tratamento artificioso e mágico, a autenticidade deixa de ser um valor norteante para dar espaço à paródia lúdica. Coloca-se entre aspas a literalidade do discurso, de modo que não se possa pensar que a história real tenha ocorrido tal como na narrativa, o que permitirá inúmeras apropriações históricas.

Por outro lado, a representação dos índios pauta-se pelo tratamento respeitoso: o narrador-over não diz que Paraguaçu *acredita* que as estrelas são as almas dos heróis indígenas que morreram, mas

que ela *sabe* disso. A informação quanto à natureza das estrelas recebe o estatuto de conhecimento, equiparando-se às especificações astronômicas enunciadas instantes atrás (por exemplo: *A estrela Polar, guia dos navegantes, faz um ângulo de 25 graus com o horizonte*). Em outras palavras, a cultura indígena é tratada em pé de igualdade em relação à européia.

Metaficção historiográfica

Os traços estilísticos apontados e o tipo de abordagem da minoria indígena são elementos que permitem caracterizar o filme dentro daquilo que Linda Hutcheon denominou pós-modernismo: uma formação cultural fundamentalmente contraditória, deliberadamente histórica e inevitavelmente política (*ibidem*, p.20). Contraditória pela conjunção paradoxal entre cultura de massa e modernismo; histórica por ativar o contexto do próprio leitor, o que lhe permite um ponto de vista não ilusionista sobre a época em que se passa a narrativa; político pela abordagem dos discursos que constituem as representações de parcelas marginais da sociedade.

Outro ponto a considerar é o que a mesma autora chamou de metaficção historiográfica, ou seja, a narrativa que explicita o vínculo entre ficção e História, no sentido definido pelo Novo Historicismo: tidos como inconfundíveis desde o século XIX, esses dois campos são considerados intrinsecamente ligados, pois o discurso histórico se baseia na narrativa, como sempre o fez a ficção (White, 1994, pp.25-27; 1998, pp.192-200). A metaficção historiográfica mistura os elementos em jogo, insere o contexto histórico e, em seguida, questiona o discurso a que se propõe (Hutcheon, 1991, p.122). Assume, dessa forma, que nosso acesso aos acontecimentos se dá através da perspectiva atual sobre os textos e documentos históricos, não por meio de uma suposta objetividade ou neutralidade científica (White, 1994, p.24; Hutcheon, 1991, pp.120-137). É provável que o marco inaugural da metaficção historiográfica no cinema brasileiro tenha sido *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), ao

passo que *Caramuru* prosseguiu nessa linha e a aprofundou ao combinar metaficção historiográfica e abordagem pós-modernista de minorias (ou, como prefere Linda Hutcheon, de *ex-cêntricos*, no sentido de *fora do centro da sociedade*). Na literatura essa convergência deu origem a *Ragtime*, de E. L. Doctorow, sobre a relação entre brancos e negros no início do século XX, e *A Mulher do Tenente Francês*, de John Fowles, acerca da situação da mulher na Inglaterra do século XIX, além de todos os romances de Salman Rushdie, entre outros escritores. Tanto nesses livros como nos dois mencionados filmes nacionais, à parte notórias diferenças entre os meios, há combinação autoconsciente entre o histórico e o fictício. Põe-se em xeque a representação realista, mas sem de antemão destruir a representação tradicional, ao contrário do que sempre fez a ficção modernista (por exemplo em *1919*, de John dos Passos). A metaficção instaura o conhecido, ou seja, uma certa tradição narrativa de amplo alcance, geralmente da cultura de massa, e a subverte através da paródia lúdica. Em *Caramuru*, a preocupação maior está, com certeza, não na transmissão da verdade histórica, mas nos possíveis efeitos de sentido que se produzem. Não importa que os históricos Diogo e Paraguaçu jamais se tenham comportado como no filme; assoma ao primeiro plano a caracterização afirmativa das personagens indígenas. Examine-se como isso se configura em outras cenas.

Ingenuamente envolvido numa trama relacionada com o tráfico de mapas secretos da corte portuguesa, Diogo é aprisionado e degredado para a África. No trajeto, o navio sofre um naufrágio, do qual escapam o protagonista e o vilão Vasco de Ataíde (Luís Melo). Ambos terminam por chegar à costa brasileira e são atacados por uma tribo. Vasco de Ataíde é flechado e os índios perseguem Diogo. Assim esboçada, a descrição nada diz da tonalidade irrealista dessas passagens. Basta, porém, a indicação da trilha sonora na cena da perseguição a Diogo para se confirmar a inverossimilhança generalizada:

*Aqui nessa casa ninguém quer a sua boa educação
Nos dias que tem comida, comemos comida com a mão*

*Nós rimos alto, bebemos e falamos palavrão
Mas não sorrimos à toa...*

São versos, bastante conhecidos, da canção *Volte para o seu Lar*, com letra de Arnaldo Antunes. Não é o que se esperaria de um filme histórico: à primeira vista, a canção destoa totalmente da narrativa por seu anacronismo referencial e melódico frente a uma história que transcorre no século XVI. À parte o inevitável estranhamento, entenda-se o uso da canção. Em primeiro lugar, a letra fala da recusa em aceitar o padrão cultural supostamente elevado, o que faz todo sentido no filme, uma vez que nele os índios jamais se curvarão à cultura européia, por mais que se fascinem com o que lhes surge como diferente. Além do mais, no contexto da perseguição dos índios a Diogo, a alusão à comida apenas pode-se referir ao canibalismo. Antes de enfocar este último tema, confirme-se a metaficção historiográfica. Os índios que perseguem Diogo absolutamente nada possuem daquilo que o atual padrão de naturalismo define como próprio de indígenas, ainda mais de épocas passadas. O modelo rejeitado pode outra vez ser o de *Como era Gostoso o meu Francês*: em vez da nudez, em *Caramuru* há tangas carnavalescas, o que combina sobremaneira com a pintura exagerada dos corpos. Quando Diogo está prestes a ser morto, os índios estacam e, como que hipnotizados, põem-se a olhar para o espaço *off* atrás do português, em que vêem as caravelas de Cabral chegando ao Brasil. Além da absoluta inverossimilhança visual, pois as caravelas parecem fincadas na superfície do oceano, percebe-se que a cronologia histórica foi falseada: Diogo teria chegado antes de Cabral e, portanto, seria o *verdadeiro* descobridor do Brasil. É precisamente o caráter exacerbado das incongruências históricas e da caracterização dos nativos que elimina qualquer hipótese de veracidade histórica ou antropológica.

A representação cultural pós-modernista

A sequência posterior traz à tona aspectos decisivos da abordagem pós-modernista da representação. A fim de escapar de seus perseguidores, Diogo foge para outra praia, adormece na areia e é

encontrado por Paraguaçu. Após abrir-lhe os olhos, ela inicia um diálogo repleto de *nonsense* em que conversam como se fossem jovens numa paquera, em alguma praia dos dias de hoje. A diferença física entre ambos se coloca quando Paraguaçu põe a perna sobre o ombro de Diogo e diz: *Sua cara é da cor da sola do meu pé, não é?*. A proximidade do rosto dele e com o pé da índia confirma o comentário: Diogo é branco, o que ela expressou sem o menor sentimento de inferioridade. Note-se que, além de ser interpretada por uma atriz que notoriamente não é de etnia indígena, embora bastante morena, Paraguaçu usa uma vestimenta que lhe cobre boa parte do corpo, o que seria inadmissível para qualquer figurino indígena que se pautasse pelo naturalismo, ao menos desde que a nudez do filme de Nelson Pereira dos Santos introduziu um novo padrão de verossimilhança no cinema nacional. Paraguaçu ainda tem na cabeça uma tiara com penas de forte colorido, adorno mais adequado a fantasias de carnaval que a qualquer representação verossímil. Acima de tudo, concretiza-se o grande absurdo historiográfico: em 22 de abril de 1500, a índia fala português. Esse aspecto é sublinhado no prosseguimento da cena:

Diogo: *Como é que você fala a minha língua?*

Paraguaçu: *Língua?*

Diogo: *Sim, mas agora é sua vez de responder.*

Paraguaçu (passando o dedo na própria língua): *Língua.*

Diogo (espantado): *Você fala a minha língua? E fala fluentemente! (enquanto Paraguaçu lhe dá uma sensual lambida no rosto).*

A ambivalência verbal continua a ser explorada quando Paraguaçu nomeia uma manga e a atira para o rapaz; ele se espanta com o nome da fruta, indica a parte da camisa que lhe cobre o braço e diz *manga*. O mesmo se dá com as palavras *fiapo* (de manga é do tecido) e *pena* (de ave e o sentimento). Paraguaçu reclama: *Eh, língua enrolada! É tudo sempre assim, é? Uma palavra só tem serventia para um monte de coisas?*. A narração realiza, portanto, um jogo com a língua portuguesa, que Paraguaçu está longe de aceitar como

superior. O que poderia ser tão somente uma cena de chanchada, com o cômico encontro entre um branco e uma índia, torna-se um jogo metalingüístico em torno da língua. À primeira vista, nada poderia estar mais distante do respeito antropológico de *Como era Gostoso o meu Francês*, em que se teve o extremo cuidado de ensinar tupi-guarani aos atores para que os diálogos reproduzissem a fala indígena. Por outro lado, pode-se dizer que o pós-modernismo de *Caramuru* se exime da reprodução fiel da História, mas também não adere ao ilusionismo de filmes clássicos de outros tempos, em que indígenas falavam uma linguagem ininteligível ou um arremedo de português com sotaque indígena, conforme *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950) e *Na Garganta do Diabo* (Walter Hugo Khouri, 1960). A solução de Guel Arraes foi assumir decisivamente o ponto de vista atual sobre a História, recusando quaisquer tentativas de perfeita reconstituição lingüística, numa paródia de filmes em que a diferença de línguas era sumariamente deixada no plano de fundo.³

Recurso semelhante foi adotado em outras passagens de *Caramuru*, em especial quando se alude ao canibalismo. Mais uma vez, destoa-se de *Como Era Gostoso o Meu Francês*, em que o ritual antropofágico era explicado e culturalmente justificado para os espectadores e o prisioneiro branco, ao ponto de este, ao final, incorporar a cultura indígena e diante da morte se comportar da forma que seus captores esperam de um guerreiro (Lobato, 2000, p. 91-108). Diogo, ao contrário, se acovarda como uma criança, sem se deixar persuadir pelas explicações que, no mesmo espírito do filme de Nelson Pereira dos Santos, lhe são fornecidas por Paraguaçu e sua irmã Moema (Deborah Secco). Ainda assim, a naturalidade

-
3. É extraordinário que alguns críticos se tenham indignado contra "erros" historiográficos de *Caramuru*, por exemplo na recitação, por Diogo, de um poema de Camões que seria escrito muitas décadas após aquela em que se passa a narrativa. Acontece que essa crítica à suposta ignorância do realizador é feita a um filme em que, na mesma cena acima analisada, o protagonista usa o fiapo da manga da blusa para passar no dente de Paraguaçu exatamente como se faz hoje com um fio dental. A ironia é um "negócio arriscado": não há garantias de que o interpretador vá "pegar" a ironia da maneira como foi intencionada, problema com consequências políticas também examinado por Linda Hutcheon (2000: 25-62 e *passim*).

jocosa com que as índias se referem às partes de Diogo que lhes servirão de alimento faz com que não se imiscua na narração a invencível repulsa que europeus e seus descendentes quase sempre tiveram pelo canibalismo.

É interessante confrontar *Caramuru* com a pretensa fidelidade historicista de *Hans Staden* (Luís Alberto Pereira, 2000) ao livro escrito, no século XVI, pelo alemão de mesmo nome. Ocorre que neste último filme, reproduz-se a concepção do europeu acerca de si próprio e aquela que no século XVI era geralmente considerada a prática mais baixa a que se poderia descer; em outras palavras, reproduz-se o sentimento de superioridade européia diante do canibalismo. Quando o prisioneiro pertencente a uma tribo inimiga é morto no ritual, a cena de canibalismo é repleta de horror, com partes da vítima boiando num caldeirão, e os índios a comer num ambiente escuro e repugnante. E, contudo, por mais que pareça suspeito o testemunho escrito do verdadeiro Hans Staden acerca de sua própria coragem, o personagem do filme foi concebido à sua luz e permanece impávido diante da ameaça de ser devorado. Enquanto em *Caramuru* procura-se recriar ludicamente a situação a partir do ponto de vista de um espectador atual, em *Hans Staden* reafirma-se a concepção etnocêntrica, que é redescoberta sob a poeira da História.

Esse tem sido o lugar-comum da ficção cinematográfica e televisual realizada segundo princípios clássicos. Em *A Muralha*, minissérie veiculada pela Rede Globo também em 2000, há um trecho que aponta no mesmo sentido, embora recoberto por um verniz de atualidade. A par de infinitas recorrências aos recursos dramáticos mais convencionais, como o melodrama e o insistente uso de *Leitmotiv*, a caracterização dos indígenas mescla o outrora hegemônico espírito etnocêntrico com o politicamente correto que insiste em pintá-los como bons selvagens. Assim, a tribo ataca a fazenda dos paulistas em vingança pelo injusto assassinato do cacique por um dos membros da família. Com todos os homens empenhados numa expedição pelo interior, cinco mulheres armadas apenas com lerdos arcabuzes resistem ao ataque de dezenas de índios e matam vários deles com relativa facilidade, às vezes em combate corpo a corpo, não havendo mais do que um único ferimento no

rosto de uma delas. Com a chegada dos membros masculinos da família, o patriarca Dom Brás (Mauro Mendonça) vai à tribo agressora a fim de *ensinar* aos índios que eles não podem atacar sua família. Sozinho e cheio de solenidade, ele põe fogo nas ocas e destrói a taba inteira diante dos olhos atônitos de seus donos, sem que nenhum destes esboce a mais insignificante reação. Numa palavra, a exacerbação do politicamente correto chega a tal ponto que uma imprevista camada de leitura pode se oferecer aos espectadores: os índios seriam realmente inferiores, ao menos em termos de coragem e capacidade de enfrentar os brancos, mesmo quando estes se encontram em ostensiva inferioridade numérica.

Conclusão

Passados sessenta anos de hegemonia modernista que, somados a cerca de três décadas de solapamento pós-moderno da representação ilusionista, a crise da representação se acentuou mais do que nunca: chega-se a uma época em que qualquer criança sabe que, sim, a câmera mente. Ainda assim, a análise indicou que na atualidade diversos estilos, inclusive o que propugna o mimetismo em relação ao real, se encontram em disputa no cinema e na televisão brasileira. Talvez não seja mera coincidência o fato de que realizações segundo essa proposta estejam permeadas por preconceitos contra minorias, uma vez que a escolha do estilo dificilmente poderia ser feita em total ausência de sintonia com os valores culturais em jogo. Em *Caramuru*, por outro lado, o mesmo espírito que define a predileção pelo *fake* liga-se a uma concepção de identidade cultural que não mais se pauta pelo essencialismo da ancoragem estável no mundo social (Hall, 2000, pp.07-17). Assim como se contesta a pretensão a conhecer com objetividade o passado histórico, daí a metaficção historiográfica, contesta-se também o discurso centralizador que define quem pertence ao que é aceitável na sociedade.

Sem dúvida, há realizações com traços pós-modernistas e que, ao mesmo tempo, estão sobrecarregadas de visões retrógradadas

acerca de índios, negros, mulheres e homossexuais, caso flagrante da minissérie *O Quinto dos Infernos* (2002). É, entretanto, notável como em casos assim o que há de poética pós-modernista não passe de uma fachada inócua, sem a força subversiva da paródia lúdica que se encontra em *Carlota Joaquina* ou *Caramuru* (Pucci Jr., 2003c, pp.161-162). Tendo em mente a diversidade ideológica entre os adeptos do modernismo, cujo espectro político variou largamente, da direita à esquerda, é provável que não se sustente a hipótese de que estilo e ideologia se coadunem inseparavelmente no pós-modernismo. Ainda assim, cabe notar a consistência da tendência observada. Talvez seja mesmo difícil a um adepto de valores típicos de outra época encampar uma poética nela inexistente.

Bibliografia

- BORDWELL, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- HALL, Stuart. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications and The Open University.
- _____. 2000. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 4.^a ed. Rio de Janeiro: DP&A.
- HUTCHEON, Linda. 1991. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. 2000. *Teoria e Política da Ironia*. Belo Horizonte: UFMG.
- HUYSEN, Andreas 1986. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. Londres: Macmillan Press.
- LOBATO, Ana Lúcia. 2000. *Índios da Tela: A Representação do Índio no Longa-Metragem Brasileiro de Ficção de 1968 a 1974*. São Paulo: 176 p. Tese de doutorado – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- PUCCI JR., Renato Luiz. 2003a. *Cinema Brasileiro Pós-moderno: Estilo Paradoxal, em Direção a uma Poética*. Tese (doutorado em Ciências da Comunicação). USP - Escola de Comunicações e Artes.

- _____. 2003b. "Metaficção Historiográfica e Chanchada Pós-moderna". In: *Estudos Socine de Cinema*: ano IV. Org.: Afrânio Mendes Catani et al. São Paulo: Panorama, p. 312-321.
- _____. 2003c. "As Margens Plácidas de *O Quinto dos Infernos*". *Significação - Revista Brasileira de Semiótica*, n.º 19, p. 147-164.
- WHITE, Hayden. 1994. "Teoria Literária e Escrita da História". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 7, n.º 13, p. 21-48.
- _____. 1998. "O Evento Modernista". *Lugar Comum*, n.º 5-6, maio-dez, p. 191-219.

Os esquecidos, de Luis Buñuel:
o exílio republicano espanhol e
a revitalização do cinema social
em Latinoamérica*

*Texto escrito de acordo com a ortografia portuguesa.

MANUEL PALACIO E JAUN CARLOS IBÁÑEZ
Universidad Carlos III/Madrid

Resumen

Los olvidados, primera película que Luis Buñuel aborda en el exilio tras diecisiete años de trabajos propagandísticos o comerciales, es tomada a menudo como un filme representativo del cine mexicano. Una reflexión de conjunto sobre las ideas que gravitan en la vida intelectual del exilio republicano español, sin embargo, nos permite abordar cómo se cruzan en el film tres operaciones esenciales: una estética (el cine como instrumento de poesía), otra ideológica (la crítica por la izquierda del neorrealismo) y una cultural, en la que la imagen de México, relacionada con el drama de España y su tradición cultural, se convierte en el punto de arranque del nuevo cine social latinoamericano.

Palabras clave

cinema, *Los olvidados*, Luis Buñuel

Abstract

Los olvidados, the first film art that Buñuel would embark in exile after seventeen years of propaganda and commercials, is often taken as a film that represented Mexican cinema. Some thought about ideas that gravitate around the intellectual life of republican Spaniards in the exile, however, makes three far reaching strategies clear: one artistic (the film as an instrument of poetry), one ideological (a critique of the Neorealist movement), and one cultural (a starting point of the new Latin American social cinema), which presented an image of Mexico that related to the tragedy of the Spanish Civil War and its cultural tradition.

Key words

cinema, *Los olvidados*, Luis Buñuel

*Perdidos, ¡ay perdidos!
los niños de la luz por las rotas ciudades
donde las albas lentas tienen sabor a muerto
y los perros sin amo ladran a las ruinas...*

Rafael Alberti (1940)

*...si la madre España cae,
-digo, es un decir-, salid, niños del mundo, id a buscarla!..*

César Vallejo (1937)

Em 1994, próxima já a comemoração do centenário do cinematógrafo, a revista mexicana *Somos* convocou um escolhido grupo de críticos, historiadores e profissionais – entre os que se encontravam Jorge Ayala Blanco, Nelson Carro, Carlos Monsivais, Tomás Pérez Turrent, Eduardo de la Vega Alfaro, Gustavo García ou Gabriel Figueroa, por citarmos alguns nomes – para que elegessem os cem melhores filmes da história do cinema mexicano. *Vámonos con Pancho Villa* (1935), de Fernando de Fuentes, ocupou o primeiro posto na lista. O segundo lugar correspondia a *Los Olvidados* (*Os esquecidos*, 1950). Além das reflexões ou valorações que possa sugerir-nos o hábito contemporâneo dos *rankings* ou de mecanismos similares de *aminoración selectiva*¹ –em palavras do poeta Pedro Salinas–, poderia afirmar-se que *Os esquecidos* chega aos nossos dias em qualidade de obra-mestra, em magnífica disposição para ser considerada um dos trabalhos mais acabados da história do cinema mexicano. Mas, até alcançar tão altos cumes de prestígio, o filme, porém, teria de realizar um acidentado périplo, já que a sua acolhida inicial não foi tão favorável como poderia deduzir-se da leitura da lista publicada por *Somos*. O filme era tão duro e inovador, tão crítico e arriscado nos seus

1. *Minoração selectiva*.

delineamentos, que, nas suas primeiras exposições, os espectadores reagiram com indignação perante os pretensos sinais de mexicanidade activados por Luis Buñuel. *Os esquecidos* atrevia-se a abordar o problema da delinquência infantil e juvenil nos bairros mais humildes da Cidade de México, e fazia-o recorrendo, como nunca antes se fizera no cinema latino-americano, à verosimilhança do relato.

Buñuel não hesitou em desenvolver três importantes operações: uma estética, que assegurasse a renovação da expressão cinematográfica (o cinema como instrumento de poesia), uma ideológica e política, que outorgasse ao argumento um corpo de denúncia social estritamente revolucionário (a crítica desde a esquerda do neorrealismo, tal e como fizeram os surrealistas nos anos trinta com o realismo social proveniente da União Soviética), e uma cultural que permitisse encaixar ambas as pretensões na emergência de novos processos de identificação (a consecução de um filme que injectasse os valores da cultura ocidental nos moldes tradicionais da América emergente). O seu acerto na integração dos objectivos descritos explica as razões da privilegiada posição que corresponde a *Os esquecidos* na história da cinematografia e da enorme influência do seu imaginário no cinema social que se poria em andamento em Latinoamérica desde meados dos anos cinquenta. Vamos ver de que maneira se vincula o verosímil com o poético na proposta de um novo conceito de identidade.

No final dos títulos de crédito iniciais de *Os esquecidos* pode ler-se o seguinte rótulo: *Esta película está basada íntegramente en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos*². A seguir, os nomes das instituições públicas e dos especialistas que têm contribuído a perfilar a credibilidade do que se vai contar. A intenção de advertir ao espectador sobre esta questão não termina aqui, mas continua no prólogo documental que dá começo ao filme. Enquanto desfilam perante os nossos olhos os sumptuosos e magníficos edifícios de Nova Iorque, Paris e Londres, uma voz em *off* informa-nos da existência nestas cidades de lares miseráveis, *que albergan niños malnutridos, sin higiene, sin escuela, semilleros de*

2. "Este filme está baseado íntegramente em factos da vida real e todas as suas personagens são autênticas".

*futuros delincuentes*³. A cidade de México, conclui o narrador, *no es excepción a esta regla universal*⁴. Assim fica esboçado o quadro da ficção, que se inicia com o retorno do cruel Jaibo às suas funções de líder da malta, recém-fugado dum reformatório.

Todos os miúdos e rapazes do grupo rondam a miséria e sofrem um terrível sentimento de abandono, mistura de orfandade paterna e desatenção maternal. Quando aparece, timidamente, a figura paterna, a mesma que abandonou o Pedro ou o Ojitos, fá-lo em condição de absoluta decrepitude: o pusilânime avô da Meche ou o pai alcoólico do Julián são boa amostra disto. As mães, embora presentes, quase não podem atender os filhos. A mãe do Pedro, longe de tentar interpretar os gestos da sua rebeldia, despreza-o sem compaixão, em nome dos princípios da moral. A da Meche permanece postrada numa cama. No meio deste inferno rapidamente surgirá a tragédia: o Jaibo serve-se do Pedro para dar escarmento ao Julián, a quem acusa de tê-lo delatado. O assassinio deste a mãos do Jaibo faz com que o Pedro reflexione sobre o seu destino. Mas o despiadado delinquente mutilará qualquer alternativa. Na primeira ocasião, provoca o seu ingresso num centro de reeducação infantil. Mais tarde, quando o director do reformatório submete o Pedro a prova, o Jaibo arrebatava-lhe o dinheiro que lhe entregaram, submindo-o na desesperação.

Perante as humilhações e a sova que recebe do seu antigo chefe de malta, quando tenta pedir satisfações, o Pedro vinga-se acusando-o em público de assassinato. À noite, o Jaibo vai ao encontro do Pedro no curral da Meche e, aos paus, dá cabo da vida do menino, tal e como fizera com o Julián. Afinal, graças ao aviso de um velho cego ruim, uma das suas muitas vítimas, a polícia cerca o Jaibo e abate-o aos tiros no seu intento de fuga. Sobre o primeiro plano do seu rosto agonizante vemos imagens do seu delírio e ouvimos o seu diálogo com a voz da mãe imaginária e ausente: *¡Estoy solo, solo! — Como siempre, mi 'hijito, como siempre. Ahora duérmase y no piense. Duérmase, mi 'hijito, duérmase!*⁵.

3. *que albergam crianças desnutridas, sem higiene, sem escola, viveiros de futuros delinquentes.*

4. *não é excepção a esta regra universal.*

5. *Estou sozinho, sozinho! — Como sempre, meu filho, como sempre. Agora durme*

A crueldade do filme provocou as iras dalguns integrantes da própria equipa de filmagem, inclusivamente as do dialoguista Jesús Camacho, Pedro de Urdimalas, que preferiu não ser citado nos títulos de crédito de um filme que, na sua opinião, era enganoso e “miserável”. Trás a estreia, influentes personalidades da vida cinematográfica e intelectual mexicana acusaram Buñuel de trair o país que o acolhera, de apresentar uma falsa imagem de México. O filme somente resistiu quatro dias nos ecrãs da capital. Quando tudo indicava que ia repetir-se o caso de *Tierra sin pan*⁶, que *Os esquecidos* corria o risco de se converter noutra obra maldita de Buñuel, alguns dos seus fieis entusiastas, como Octavio Paz, conseguem levá-la a concurso no Festival de Cannes. Luis Buñuel voltará a fascinar na França vinte anos depois da apresentação em sociedade de *La edad de oro*⁷ (1930). O seu espectacular triunfo europeu contribuiu a acalmar os ânimos e a diluir, aliás, muitos e arraigados preconceitos no México, onde o público começou a ver com outros olhos os achados narrativos e estéticos do cineasta aragonês. *Os esquecidos* começava a ser reconhecido, por fim, como algo muito próximo.

Estas considerações sobre o facto de que *Os esquecidos* – primeiro filme “de autor” que Buñuel abordaria no exílio trás dezassete anos de trabalhos propagandísticos ou comerciais – seja tomado como um filme representativo do cinema mexicano, de que seja valorada a sua genuína mexicanidade, não vieram acompanhadas, infelizmente, de uma reflexão de conjunto sobre algumas ideias que gravitam na vida intelectual do exílio republicano. Noutras palavras: como explicarmos que uma obra tão mexicana seja posta em movimento por uma equipa de espanhóis (Luis Buñuel, Max Aub, Juan Larrea, Luis Gustavo Pittaluga, Luis Alcoriza) que conservam e exibem uma altíssima consciência de sê-lo e de senti-lo, por um grupo de criadores adscritos ao recém-inaugurado exílio republicano espanhol (“transterrados”, como os denominaria e se autodenominaria o filósofo José Gaos)? Para respondermos esta

e não penses. *Durme, meu filho, durme!*

6. *Las Hurdes o Tierra sin pan*.

7. *L'age d'or*.

pergunta quiçá seja conveniente repassar os pormenores que rodearam a concepção do filme.

Naquela altura, nos últimos anos da década de quarenta, o poeta e ensaísta espanhol Juan Larrea e Luis Buñuel reuniam-se quase todos os domingos para conversarem e intercambiarem impressões. Nessas tertúlias frutificariam trabalhos de enorme influência para a obra posterior do cineasta aragonês, como o roteiro *Ilegible hijo de flauta*, sobre um antigo romance que Larrea escrevera em 1927. Até tal ponto, como indica Víctor Fuentes, que *temas e ideas visuales del guión y el aliento que animaba las palabras de su introducción si pasaron a las películas mexicanas de Buñuel, con un inconfundible cuño suyo, pero además encarnadas en realidades de la vida y la cultura mexicana*⁸. Podemos decir, remata Fuentes, que *Os esquecidos, en su concepción profunda, es el Ilegible... mexicanizado, o que, en el trayecto que recorrió del guión de Ilegible... a la realización de Os esquecidos, Buñuel descubrió la veta de su cinematografía mexicana, en la que ahondaría desde este filme a Simón del desierto, pasando por sus grandes logros de Él, Nazarín y El ángel exterminador*⁹.

Quando e como se iniciou Buñuel nesta senda?. *Me sentía tan poco atraído por América Latina que siempre decía a mis amigos: 'Si desaparezcó, buscadme en cualquier parte, menos allí'*¹⁰. Assim começa o cineasta aragonês o capítulo das memórias dedicadas ao México. Não exagerava. Tudo indica, com efeito, que o traslado a este país tem menos a ver com as suas afinidades prévias com Latinoamérica do que com uma situação económica insustentável. Desde 1943, Buñuel vinha sendo objecto de graves denúncias, vilmente atraído por pessoas que conheciam de perto as

8. *temas e ideias visuais do roteiro e o alento que animava as palavras da sua introdução passaram aos filmes mexicanos de Buñuel com um inconfundível selo seu, encarnados, aliás, em realidades da vida e da cultura mexicana.*

9. *Podemos dizer que Os esquecidos, na sua concepção profunda, é o Ilegible... mexicanizado, ou que, no trayecto que percorreu do roteiro de Ilegible... à realização de Os esquecidos, Buñuel descobriu a beta da sua cinematografía mexicana, em que aprofundaria desde este filme a Simão do deserto, passando pelos seus grandes logros de Nazarin e O anjo exterminador.*

10. *Sentia-me tão pouco seduzido pela América Latina que sempre falava para os meus amigos: 'Se desapareço, procurai-me em qualquer parte, menos lá'.*

suas actividades políticas; em primeiro lugar pelo pintor Salvador Dalí, mais adiante pelo músico e ex-militar republicano Gustavo Durán. A raiz das delações destes dois antigos amigos, a sua presença na cena pública norte-americana ficaria vetada para sempre. Nesta situação, o cineasta aragonês encontra-se num beco sem saída e predisposto a aceitar as facilidades que se lhe oferecem amavelmente desde o México. Mal chega à capital mexicana prepara o regresso aos estúdios com *Gran casino*¹¹ (1946), musical produzido por Oscar Dancigers e protagonizado por Libertad Lamarque e Jorge Negrete. Neste contexto tem lugar o encontro de Buñuel com uma nutrida e culturalmente activa colónia espanhola. É assim, em definitiva, como conclui um prolongado e aziago período de isolamento nos Estados Unidos.

Entre as figuras mais sobressalientes do exílio republicano no México destacava pelo seu enérgico activismo americanista Juan Larrea. A admiração de Buñuel –personagem muito pouco partidária deste tipo de entregas– em relação a Larrea era sólida, antiga e procedia de interesses comuns e diversos. A publicação dalguns poemas de Larrea, gestionada pelo seu amigo Gerardo Diego, bastou para se fazer notar nos círculos literários madrilenos. A sua fama como poeta chegou a ser extraordinária. Numa das suas viagens à Espanha, César Vallejo descobre com assombro o prestígio de que gozava o seu amigo, e assim o comunica por carta ao próprio Larrea: *la élite española tiene por tu obra una admiración, y sobre todo, un respeto casi religioso*¹². Não em vão Buñuel referir-se-á a ele nas suas memórias como *uno de los más grandes poetas españoles*¹³.

Contudo, a fins dos anos vinte, após atravessar uma profunda crise pessoal, Larrea decide abandonar o exercício da poesia. Todo o seu interesse se centra então no ensaio e no estudo da arqueologia e da arte pré-colombiana. Em 1930 translada-se com a sua mulher ao Peru, onde permanecerá até ao ano seguinte, e ali reúne uma valiosa colecção de peças incas que acabará por doar ao governo da

11. *Gran Casino*.

12. "a elite espanhola sente pela tua obra uma admiração e, nomeadamente, um respeito quase religioso".

13. "um dos maiores poetas espanhóis".

República. A sublevação franquista surpreende-o na França, onde a sua amizade com figuras da altura de José Bergamín, presidente da Aliança de Intelectuais Antifascistas, ou Pablo Picasso, situa-o como uma das personagens determinantes, junto ao próprio Buñuel ou a Max Aub, na promoção de obras e projectos culturais de repercussão internacional em defesa da República. A princípios de 1938 Larrea põe em andamento o Comité de Ajuda aos refugiados espanhóis e a Junta de Cultura Espanhola, onde Louis Aragon e Pablo Neruda colaboram na tarefa de obterem vistos de emigração à América para os intelectuais que se dirigem ao exílio. Recém-chegado ao México, durante 1940, edita a efêmera revista *España Peregrina*, origem do seu seguinte projecto editorial, *Cuadernos Americanos*. Em 1943 publica *Rendición de Espíritu*. Um ano mais tarde vê a luz *Surrealismo entre viejo y nuevo mundo*.

A partir de umha leitura em chave poética da história, e em particular da história das religiões, Larrea sistematizara nos seus livros e artigos, desde a sua chegada ao continente americano, uma poderosa teoria sobre o lugar simbólico que o México, a Nova Espanha, ocupava na história do homem, e, portanto, da cultura contemporânea universal. Mediante a práxis do humanismo, profetizava Larrea, os homens recuperarão a sua verdadeira razão espiritual de ser, e com isso farão possível a chegada de uma nova Idade de Ouro, a reactualização do paraíso perdido. Influído pelas interpretações teleológicas do pensamento judeu-helenístico-cristão e pelas obras de Rimbaud, Darío, Huidobro e Vallejo, Larrea entende que a história se encaminha a um mundo e um tipo de homem novo, a uma realidade de novo cunho, espiritual, harmónica, livre de desigualdades sociais, cujo advento se anteciparia com o estouro de um cataclismo devastador (a segunda grande guerra).

Alguns acontecimentos relacionados com o Caminho de Santiago, com o culto medieval ao *Finis terrae*, essência da identidade europeia, ocidental, se configuravam nos argumentos de Larrea como um episódio chave. Máxime quando em 1944 o professor Ramón Martínez López o coloca sobre a pista dos trabalhos que se levaram a cabo para identificar os restos que se veneravam na catedral compostelana, encontrados na sua nave central numas escavações de

finais do século XIX. As pesquisas inclinavam-se pela hipótese de que pertencessem ao herege Prisciliano e aos seus companheiros de martírio. Em posteriores estudos, Larrea definirá Prisciliano como um *asceta de devoción exaltada, (que) de en modo alguno intentó la desviación del cristianismo sino su prolongación hasta sus consecuencias naturales que son las del espíritu*¹⁴ (Larrea, 1984, p.142). A sua perseguição e execução por parte da materialista Igreja de Roma, ao serviço das intrigas políticas do século IV, supusera um importante acontecimento no processo de descomposição do humanismo cristão. “De ser cierta la suplantación de Prisciliano por Santiago”, afirma Larrea, “su descubrimiento en estos precisos instantes equivaldría a una comprobación efectiva de las tesis troncales de *Rendición de Espíritu*”¹⁵ (op. cit., p.27).

Com efeito: o reino da Pomba (Jesuscristo-Juan) triunfaria finalmente sobre o da Espada (Igreja-Pedro). No sacrifício da guerra e na posterior diáspora espanhola (Santiago-Finisterra) encontrar-se-ia o gérmen de “a apocalíptica Nova Jerusalém” (México-continente americano). Assim explica as consequências finais dos seus pressupostos o próprio Larrea, que assume o papel de profeta do nosso tempo e desvela a importância histórica do continente americano, especialmente do México, “a apocalíptica Nova Jerusalém”, como cenário definitivo da futura redenção:

De tal esquema se deduce que si, dentro de los conceptos metafísicos de nuestra tradición cultural, había existido un mundo del Padre, asociado geográficamente al Asia, y se venía viviendo el mundo mediterráneo del Hijo, propio de Europa, al final de éste, en el Finisterre, debía entrar en actividad el sacrificio de la sangre para transferirse al celeste y paradisiaco mundo verbal del Espíritu, el cual, señalado por

14. *asceta de devoção exaltada, (que) de maneira nenhuma tentou a desviação do cristianismo, mas a sua prolongação até às suas consequências naturais que são as do espírito.*

15. *De ser verdadeira a suplantação de Prisciliano por Santiago, o seu descobrimento nestes precisos instantes seria equivalente a uma comprovação efectiva das teses fundamentais de Rendición de Espíritu.*

*Santiago de Galicia, se ubicaba en América. Este era, en un lenguaje superior, de orden objetivo cultural, el sentido sobrehumano de nuestra época, su transmisión del subconsciente cósmico al consciente colectivo*¹⁶. (op. cit.: 23)

Ao tempo, Prisciliano emerge da figura do mito de Santiago com o fim de revelar na consciência colectiva esta experiência de transfiguração. No artigo “Introducción a un Nuevo Mundo”, publicado no primeiro número da revista *España Peregrina* (1940), já se puderam ler, expostas com irrepreensível nitidez, algumas das vigorosas convicções de Larrea que atraíram a atenção de Buñuel e doutros eminentes intelectuais do exílio:

3ª. El acento creador del mundo nuevo que se anuncia gravita geográficamente sobre el continente americano o continente del espíritu, llamado a equilibrar a los otros dos grandes bloques continentales del mundo antiguo: Asia-Oceanía y Europa-África.

*4ª. Corresponde a España, al pueblo español, inmolado, facilitar, rindiendo su Verdad, el acceso a ese mundo de civilización verdadera, ser su precursor efectivo e indispensable*¹⁷. (Larrea, 1940)

16. De tal esquema deduz-se que se, dentro dos conceitos metafísicos da nossa tradição cultural, existira um mundo do Pai, associado geograficamente à Ásia, e se vinha vivendo o mundo mediterrâneo do Filho, próprio da Europa, no final deste, na Finisterra, devia entrar em actividade o sacrifício do sangue para se transferir ao celeste e paradisiaco mundo verbal do Espírito, que, assinalado por Santiago da Galiza, se localizava na América. Este era, numa linguagem superior, de ordem objectivo cultural, o sentido sobrehumano da nossa época, a sua transmissão do subconsciente cósmico ao consciente colectivo.

17. 3ª. O acento criador do mundo novo que se anuncia gravita geograficamente sobre o continente americano ou continente do espírito, chamado a equilibrar os outros dois grandes blocos continentais do mundo antigo: Ásia-Oceânia e Europa-África.

4ª. Corresponde à Espanha, ao povo espanhol, imolado, facilitar, rendendo a sua Verdade, o aceso a esse mundo de civilização verdadeira, ser o seu precursor efectivo e indispensável.

Não é este o lugar, como pode intuir facilmente o leitor, para estendermo-nos na vida e na obra de Larrea. Bastará com indicar de que maneira a sua presença próxima de Buñuel, nos seus primeiros quatro anos de residência no México, incidiria não só no pensamento e na obra posterior do cineasta aragonês; mas também, e de maneira determinante, na mudança da sua atitude quanto ao ser e ao acontecer, nos seus infinitos matizes, da complexa e fascinante realidade mexicana.

Tamizados os seus alentos místico-proféticos, as imagens e os lemas defendidos por Larrea chegaram a ser muito influentes no pensamento do exílio republicano espanhol (pensemos em José Bergamín, León Felipe ou Emilio Prados), assim como em destacados poetas latino-americanos que viveram de perto a tragédia espanhola, como Octavio Paz ou Pablo Neruda. Uma influência à que será especialmente propenso Buñuel. A partir do contacto com Larrea, o conceito de religião converte-se em algo mais complexo do que uma simples estratégia de dominação por parte dos poderosos. Ao mesmo tempo, o cineasta convence-se rapidamente de estar imerso numa sociedade complexa, de enorme riqueza cultural, capaz de converter as suas contradições num prometedor cenário de renovação ideológica e política, e de projectá-lo com força para o resto de Latinoamérica e do mundo.

O México deixa de ser o país do folclore e das revoluções pitorescas, condenadas ao fracasso em função da sua natureza populista –tal e como se evoca na sequência inicial de *Ensayo de un crimen*¹⁸ (1955)–, e transforma-se num espaço mítico, em que podem encarnar-se as eternas personagens de Cervantes, Calderón ou Galdós. *Algunas de las películas de Luis Buñuel* –La edad de oro, Os esquecidos–, *sin dejar de ser cine*”, escreve Octavio Paz, *nos acercan a otras comarcas del espíritu: ciertos grabados de Goya, algún poema de Quevedo o Péret, un pasaje de Sade, un esperpento de Valle Inclán, una página de Gómez de la Serna... Estas películas pueden ser gustadas y juzgadas como cine y asimismo como algo perteneciente al universo más ancho y libre de esas obras, preciosas*

18. *Ensayo de un crimen*.

*entre todas, que tienen por objeto tanto revelarnos la realidad humana como mostrar una vía para sobrepasarla*¹⁹. (Paz, 1974)

A imagem do México e dos mecanismos imaginativos de reflexão sugeridos por Larrea conectavam com o espírito visionário da vanguarda, tão querido por Buñuel, e estabeleciam uma adequada plataforma de distanciamento a respeito do formalismo costumista, então hegemónico, cujas origens podiam rastrear-se na pintura mural de Rivera, Orozco e Siqueiros, ou nos trabalhos fotográficos de Edward Weston, Tina Modotti ou Manuel Álvarez Bravo, presente na filmagem do não concluído *¡Que viva México!* (1933) e mestre do operador Gabriel Figueroa. Inspirando-se em Vallejo, Larrea apresentava uma imagem do México relacionada com o drama da Espanha e a sua tradição cultural que se afastava dos lugares comuns e dos estereótipos de costume, tão desprezados por Buñuel (*siento un profundo horror hacia los sombreros mexicanos*²⁰). Isto é: não se trata tanto de procurarmos a correspondência das imagens entre um e outro autor, quanto de compreendermos como a cosmovisão de Larrea se vai converter na chave mestra que facilita o acesso a um território intelectual e cultural até esse momento ignorado pelo cineasta, que lhe permitiria a articulação de novos sinais de identidade sobre o povo mexicano –e por extensão, sobre toda Latinoamérica–, mais conectados com o seu tempo social e político do que os tradicionais, convencionais naquela altura, que se mantinham como herança de uma época em processo de desaparecimento.

Mas voltemos à génese de *Os esquecidos* e às reuniões entre Larrea e Buñuel. *Estábamos pasando por entonces una época muy mala*, lembra daquele tempo o cineasta aragonês; *Bueno, Larrea sobre todo, yo todavía tenía alguna reserva de El gran calavera* (1949). *Nos reíamos mucho. Más de lo que él dice. Él estaba dispuesto a lo*

19. *Alguns dos filmes de Luis Buñuel –L'age d'or, Os esquecidos–, sem deixarem de ser cinema, nos aproximam a outras comarcas do espírito: certas gravuras de Goya, algum poema de Quevedo o Péret, uma passagem de Sade, um esperpento de Valle Inclán, uma página de Gómez de la Serna... Estes filmes podem ser destruídos e julgados como cinema e também como algo pertencente ao universo mais largo e livre dessas obras, preciosas entre todas, que têm por objecto tanto revelarem-nos a realidade humana quanto mostrarem-nos uma via para sobrepassá-la.*

20. *sinto um profundo horror aos chapéus mexicanos.*

que fuera con tal de ganar dinero, y... se nos ocurrió hacer un melodrama de lo peor, acerca de un papelerito: Su huerfanito, jefe. Nos divertíamos acumulando elementos, uno peor que el otro, una serie de plagios, tomando de aquí y de allá, como si fuese una película de Peter Lorre²¹. (Aub, 1984, p.118)

O sucesso de bilheteria de *El gran calavera*²², o segundo filme dirigido no México por Luis Buñuel, leva o produtor Oscar Dancigers a cumprir uma antiga promessa: a produção de um filme com pretensões estéticas, uma produção “de qualidade”, ou se se prefere, “de autor”, com que o cineasta aragonês pudesse actualizar o génio cinematográfico que demonstrara em *Un perro andaluz*²³ (1929), *La Edad de Oro* (1930) ou *Tierra sin pan* (1933). Buñuel, que já vira como Dancigers rejeitara o experimentalismo de *Ilegible hijo de flauta*, propõe-lhe algo aparentemente mais comercial, ¡*Mi huerfanito, jefe!*, a história de um miúdo pobre, cauteleiro, que logra virar rico graças a um inverosímil golpe de fortuna: o último número que, apesar dos seus esforços, não conseguiu vender recebe o primeiro prémio.

Costuma resolver-se em poucas linhas a anedota de que o argumento parece tão inadequado a Dancigers que este sugere a Buñuel a possibilidade de escrever “algo mais sério” sobre as crianças pobres da Cidade de México. O próprio cineasta atribui-lhe a ideia germinal de *Os esquecidos* numa entrevista com Tomás Pérez e Tomás de la Colina: “Lo propuse (“¡Mi huerfanito, jefe!”) a Dancigers... No está mal —me dijo Dancigers—, pero es un folletoncito. Mejor hagamos algo más serio. Una historia sobre los niños pobres de México²⁴” (Pérez y De la Colina, 1993: 49). Se descontarmos o

21. “Estávamos a passar uma época péssima. Bom, Larrea sobretudo; eu ainda tinha alguma reserva de *El gran calavera* (1949). Ríamos muito. Mais do que ele diz. Ele estava prestes a fazer o que for para ganhar dinheiro, e... ocorreu-se-nos fazer um melodrama péssimo, sobre um cauteleirinho: *Su huerfanito, jefe*. Divertiamo-nos acumulando elementos, cada um pior do que o anterior, uma série de plágios, tomando de cá e de lá, como se fosse um filme de Peter Lorre”.

22. *El gran calavera*.

23. *Um cão andaluz*.

24. “Propu-lo (“¡Mi huerfanito, jefe!”) a Dancigers... Não está mal, mas é um folhetimzito. É melhor fazermos algo mais sério. Uma história sobre as crianças pobres do México”.

grosso verniz de ironia e autocritica com que, em ocasiões, se fustiga Buñuel, não seria despropositado aventurar que talvez o produtor se limitasse a assinalar a possibilidade de que uma estrutura dramática, sem equívocos, seria melhor recebida pelo grande público do que uma operação burlesca e anti-sentimental sobre a transgressão do género melodramático. Para Dancigers, a opção exclusiva do drama infantil habitual, insistindo no argumento já esboçado da pobreza, isto é, configurando-se como drama social, reduziria os riscos nos circuitos nacionais e internacionais de exibição, e talvez tivesse um aceitável rendimento de bilheteria, a julgar pela boa recepção que dispensavam os espectadores de todo o mundo ao neorrealismo italiano.

Tal observação, própria de um produtor avezado na interacção entre o cinema e o seu público, como era, por outra parte, o próprio Buñuel, disparou mecanismos de criação alternativos, e obrigou o cineasta aragonês a reflectir sobre a relevância da oportunidade que se lhe estava a brindar. Com efeito, por que não se arriscar a inserir a capacidade transgressora do cinema de vanguarda nos cauces convencionais da ficção? Os projectos de adaptação dos romances *Cumbres borrascosas*²⁵ ou *Las cuevas del Vaticano*, na primeira metade dos trinta, constituíram um primeiro intento de encarar este desafio cinematográfico. Anos mais tarde, durante o seu périplo norteamericano, mais afastado de posições artísticas ou literárias, desenvolveu sem sucesso algumas ideias para a indústria de Hollywood: bosquejos de *gags*, cenas e inclusive argumentos completos, como *La novia de medianoche*, em colaboração com o professor de literatura e escritor galego José Rubia Barcia, roteiro de mistério e suspense que, aliás, Antonio Simón rodaria na Galiza de 1997. “¿Esa vuelta a ti mismo con *Os esquecidos*”, chegaria a perguntar Max Aub a Buñuel, “fue un poco por casualidad o porque la buscaste desde que llegaste a México? No, no. No buscaba nada, respondeu o cineasta. *Me parecía imposible. Creí que no volvería a hacer cine personal. Creí que había terminado*²⁶. (Aub, op. cit., p.119)

25. *O morro dos ventos ulvantes* ou *Wuthering heights*.

26. *Essa volta a ti próprio com Os esquecidos foi um pouco por acaso ou porque o procuraste desde que chegaste ao México? Não, não. Não procurava nada.*

Se bem é verdade que Buñuel não buscara deliberadamente o projecto que conduziria a *Os esquecidos*, temos de descartar, por outro lado, que o filme se articulasse por acaso. Ao voltar sobre a sugestão de Dancigers, à sua vez baseada na figura inicial de um coitado miúdo cauteleiro, o cineasta apercebeu-se de que as circunstâncias o convidavam não tanto a abordar a ficção a partir da literatura, mas a partir do simples registro da vida; desde um género, o documental, que tão impecavelmente chegara a dominar graças à sua dupla trajectória de cineasta e de supervisor de documentários de propaganda, primeiro ao serviço da embaixada republicana espanhola em Paris, e depois no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. À luz da proposta de Dancigers, a nova ideia, convertida já no projecto de *Os esquecidos*, transformava-se assim, à vez que em desafio fascinante, num dos acontecimentos mais destacados da carreira profissional de Luis Buñuel.

Parecia-me impossível. Achei que não voltaria a fazer cinema pessoal. Achei que tinha terminado.

Bibliografia

- AUB, M. 1944. *Conversaciones con Luis Buñuel*. Madrid: Aguilar.
- BUÑUEL, L. 1982 [8ª ed. 1997]). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janés.
- LARREA, J. 1984. *Poesía. Revista ilustrada de Información Poética*, nºs 20-21.
- PAZ, O. 1974. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J. 1993. *Buñuel por uñuel*. Madrid: Plot.

Referentes clonados ou *corpos ambiguamente habitados*

DENIZE CORREA ARAUJO

Universidade Tuiuti do Paraná /UTP

Resumo

O objetivo deste ensaio é investigar como a ambigüidade do texto-colagem *Las Meninas*, de Valêncio Xavier e Rones Dumke, funciona em seu “escrever com textos”(Landow). Minha hipótese é de que o uso deliberado da ambigüidade ou problematiza ou “brinca” com os elementos hierárquicos. Ou ambos. O trabalho de Xavier-Dumke é um texto híbrido, composto de três contos que interagem com *Las Meninas* de Velázquez e criam interfaces verbais e não-verbais, sem procurar escrever sobre o original, mas sim escrevendo junto com esse. Se o original de Velázquez já questiona a natureza da representação, o texto aqui analisado também o faz, duplamente, desconstruindo os valores tradicionais da Corte. A leitura que proponho evidencia a “estética da hipervenção”, gerando uma auto-reflexividade, aqui abordada com base nos conceitos e teorias pós-colonialistas e pós-modernistas de Ihab Hassan, Fredric Jameson, Lucia Santaella e George Landow.

Palavras-chave

“estética da hipervenção”, auto-reflexividade, texto híbrido

Abstract

This essay intends to investigate how ambiguity in Valêncio Xavier and Rones Dumke's collage-text entitled *Las Meninas* works within its “writing with texts” (Landow). My hypothesis is that the use of ambiguity either problematizes or “plays” with hierarchical elements. Or both. Xavier-Dumke's composite is a hybrid text, integrating a visual parody and three short stories that interact with Velázquez' *Las Meninas* and create verbal and non-verbal interfaces. If the original by Velázquez already questions the nature of representation, the text analyzed here does it too, deconstructing traditional values. The reading I propose emphasizes the “hypervention aesthetics”, contributing to a self reflexivity studied here through the postcolonialist and postmodernist concepts and theories by Ihab Hassan, Fredric Jameson, Lucia Santaella and George Landow.

Key words

“aesthetics of hypervention”, self-reflexivity, hybrid text

Se Diego Velázquez antecipou técnicas da fotografia, metalinguisticamente criando uma ambigüidade capaz de encorajar leituras diferenciadas, o que se pode então dizer do texto-colagem de Rones Dumke e Valêncio Xavier?

Apesar de o conceito de colagem não ser novo, Greg Ulmer, em seu artigo "The Object of Post-Criticism"(20), acredita que o método de colagem é *a inovação formal singular mais revolucionária que ocorreu na representação artística de nosso século, caracterizando-se pela remoção de elementos de seus con-*

textos originais e pela montagem de fragmentos em novas configurações (Ulmer 84). A idéia da colagem, de acordo com Robert Hugues, em seu livro *The Shock of the New*, existiu na arte folclórica durante todo o século XX, especialmente em quartos de crianças e escolas maternas de classe média, que tinham suas paredes decoradas com querubins, animais e flores retiradas de revistas (32).

A colagem intertextual no pós-modernismo, porém, difere das definições prévias e se insere melhor na sugestão de George P. Landow:



Colagem ou efeitos-colagem, de fato parecem inevitáveis em contextos de hipertexto, tomando várias formas. A inclusão de blocos de textos ou imagens de não-ficção dentro de um hipertexto de ficção, como já vimos, evidencia uma das maneiras onde tal colagem ocorre; isso também acontece quando autores escrevem com e, poder-se-ia dizer, junto com textos de outros. (37-38)

Este parece ser o caso dos brasileiros Valêncio Xavier e Rones Dumke (Xavier-Dumke para mais fácil identificação), cujo conto-colagem foi escrito e ilustrado não sobre mas junto com a obra *Las Meninas* de Velázquez, reiterando a jocosa ambigüidade original.

O objetivo deste estudo é investigar como essa ambigüidade funciona em seu “escrever junto com textos”. Minha suposição é que o uso deliberado da ambigüidade ou problematiza ou “brinca” com os elementos hierárquicos. Ou ambos. A montagem de Xavier-Dumke, disposta em camadas, pode provocar leituras controvertidas além de alterar os elementos envolvidos.

O trabalho de Xavier-Dumke tem por texto-base o famoso *Las Meninas* de Diego Velázquez e é um texto híbrido: três contos entremeados e ilustrados. Embora tudo esteja intrinsecamente ligado, é difícil afirmar se o visual ilustra o conto ou se o conto ilustra o visual. Ou se a relação entre ambos é de complementaridade (Santaella e Nöth, 54).

O original *Las Meninas* (1656) pertence a um mundo no qual pinturas constituíam a única fonte de “verdade” disponível, considerando que a fotografia surgiria muito mais tarde. Velázquez, porém, pode ser considerado o precursor da idéia da fotografia, pois seus trabalhos são famosos pela sua representação “realista”. Quanto à questão do ponto de vista, há muitos aspectos a serem considerados. Alguns críticos acreditam que Velázquez pintou a cena que viu no espelho à sua frente; outra possibilidade seria a de que ele a pintou baseado em seu imaginário, considerando que ele vivia na Corte e a cena deveria ser familiar em seu repertório.

A terceira e mais provável possibilidade seria a de que a cena foi pintada através dos olhos do Rei e da Rainha, cujas imagens se refletem no espelho. Como objeto e sujeito de sua própria criação, Velázquez incluiu-se na Corte que admirava. Essa seria a cena que o Rei e a Rainha poderiam observar da posição onde estavam. Assim, Velázquez teria pintado “através” deles, do lado de fora do quadro, como em terceira pessoa, não endossando seu comprometimento. Além disso, ele parece ter pintado o que os monarcas gostariam de ver.

Margaret A. Rose, em seu livro *Parody/Meta-Fiction*, observa que *o que talvez seja ‘subversivo’ nisso é o poder que Velázquez mostrou que a arte tem em reproduzir a hierarquia das realidades determinadas na Corte dentro dos tipos de representação usados nessa pintura* (139). Minha argumentação seria a de que Velázquez, ao representar-se como pintor, criou uma ambigüidade que neutraliza seu compromisso com a ideologia das posições hierárquicas. Sua representação não é realmente sua. De fato, Foucault, ao analisar a obra, em seu *Les Mots et les Choses*, descreveu-a como uma representação da representação, e Margaret Rose acrescentou que o quadro

estabelece a hierarquia das realidades que refletem a hierarquia da corte, e que serão também refletidas no modo em que corte e monarca são representados... aqui novamente o objeto do trabalho artístico é visto como tendo ao menos duas funções – a de refletir o tema do artista e a de refletir sobre a natureza da realidade de sua representação. (136,139)

Velázquez problematiza a natureza da representação e especificamente o papel da representação na Corte, deixando assim abertos os canais interpretativos. Como Rose observa: *como um espelho/quadro ambíguo, a imagem do Rei e da Rainha também comenta sobre as duas funções representacionais, reflexivas e simbólicas do trabalho artístico, como também a função representacional da corte terrena, como símbolo da hierarquia divina* (139).

Entre os muitos pontos de vista sobre essa obra de Velázquez, duas suposições parecem ser relevantes para nossa

análise. Enquanto alguns críticos afirmam que a hierarquia é o tema do trabalho, outros argumentam que é a própria representação o tema, afirmando que *a preocupação de Velázquez com sua própria posição como pintor, o uso obscuro e enigmático do espelho e o direcionamento do ponto de vista exterior sustentam a hipótese de que a obra versa sobre a natureza e os usos da pintura, ou mais amplamente, da representação* (Kahr 134).

Ambos os lados possuem argumentos válidos. Poder-se-ia então dizer que a ambigüidade tem um papel tão importante que, mesmo considerando que a obra remete às hierarquias, o método usado é sem dúvida auto-reflexivo.

O quadro não é somente reflexivo como também antecipa o que a fotografia seria no futuro. Numa fotografia, o autor poderia ter ajustado a câmera no *self-timer* e ter se posicionado junto à Infanta. Neste caso, estaria realmente na posição em que está, dentro do quadro. O que ele faz em *Las Meninas* é um processo trifásico: em primeiro lugar, ele pinta a cena de fora e, em segundo, pinta o Rei e a Rainha no espelho (durante uma das visitas ao cenário, o que deve ter acontecido muitas vezes). Finalmente, pinta a si próprio.

A representação nesse contexto é um *mise-en-abîme* refletido, considerando que a técnica empregada poderia ser a do reflexo do espelho. Sua técnica se torna, então, ambivalente. Por um lado, evita comprometimentos, se for considerado que o ponto de vista não pertence ao autor. Por outro lado, o autor está envolvido,



considerando que é ele quem está dentro do quadro. Entretanto, considerando que ele gostava da Corte e tinha lugar e status privilegiado nela, Velázquez talvez não tenha tido intenções políticas como o quadro pode sugerir. Sua proposta pode ter sido a de expressar sua preocupação sobre a própria representação, e seu enfoque criativo parece expressar esta preocupação.

As mudanças e adições feitas por Xavier-Dumke criam uma dimensão pós-moderna e permitem uma leitura anti-hierárquica.

Ao invés de Velázquez, agora vemos o próprio Dumke. Em vez do Rei e da Rainha, a face de Xavier. A anã Maribárbola foi substituída por Sebastian de Morra. Além disso, há um outro anão, Edu¹, na parte de baixo do lado esquerdo, vestido à maneira contemporânea, e uma menina vestida de vermelho. A Infanta está desnuda cobrindo a imagem original, como se sua imagem "real" estivesse emergindo de seu vestido, sua essência desabrochando de seu casulo e seus pés se desvencilhando dos protetivos sapatos, combinando assim com os pés descalços da outra menina. Lado a lado, as duas meninas sugerem o título. Xavier, o escritor, é quem agora vê a cena, em lugar do Rei e da Rainha da Espanha. E é também ele quem re-inventa o cenário antigo com sua visão pós-colonial que oferece novas conotações ao sistema real do século dezessete. Através de seus olhos, a cena que se descortina mostra uma "menina" privada de sua realeza que se equipara a uma outra menina similar. O texto que se segue revela o que o escritor brasileiro tinha em mente ao fazer essa colagem².

O texto de Xavier está escrito em partes, cada uma com quatro linhas, mas em três caracteres diferentes.

1. Valêncio Xavier, em sua entrevista escrita, disse ter incluído o anão do filme americano *Freaks* (1932), de Tod Browning.
2. Xavier mencionou, na entrevista escrita, que realmente viu duas crianças "fazendo sexo debaixo do Bondinho", e depois viu "umas menininhas seminuas tomando banho no chafariz da praça Osório". A outra história "é um fato acontecido em Curitiba de um menino morto e uma menina estuprada por um tarado sexual, e o menino jogado numa fossa sanitária". Xavier incluiu na parede "um quadro de duas crianças fazendo sexo", no lugar do quadro de Rubens "Minerva Punishing Arachne". Mais uma vez, Xavier desconstrói a hierarquia do cenário original.

7 de janeiro de 1993 nas ruas de Curitiba. Uma de 9 anos e o seu amiguinho Ivo de 8. Jucélia e a Polaca de calcinha quase nua. Edu o irmão e passos largos anda na rua XV.

la lus entra por las ventanillas e diraila contandole o caminho pelo atalho do matinho, secam as duas no charque da praça Osório. 2 passinhos dele são iguais a um dos teus.

y por la puerta abierta en el muro al fondo con una fachada o tarado entrara os dois faz pouco a polaca transeva com um menino o anão passava por lá e presenciou a cena.

se reflexa en el espejillo para se irredelar para dentro da privadinha no meio do mato, debaixo do bonzinho com pente lá passando. Edu não paxou mais logo seguiu seus passos.

por fin fin superlido tirando sombras que abandonada fôra para uma festa de torça e agora o corpo sem peitos aquece ao sol voltou mas nada agora debaixo do bonzinho.

se vez producen os personajes a Velasquez al dentro ataca Uma Ivo começa a girar nos braços da amiga Jucélia 8 anos também perdeu o eu vi na sua imaginação tinha.

no lo interesan la descripción del detalle o tarado passa o anão na gigante de Ivo, os velho secando as duas secando na praça e sem destino Edu o anão vai para a praça.

sino la representación coherente y también o tarado passa o anão na gigante de Ivo, os velho mais atrevido pergunta: tem filo? entrou na Osório e vê o banho das meninas.

la relación entre os objetos o as figuras o penhinho caído no buraco da fossa fedid, quer se aquecer na minha casa do o velho e cara bem feia de anão olhando pro velho.

y de estas entre si la cena se desarrolla hi o tarado faz o que quer na menina Uma mas então o velho nota o Edu olhando feio, tinha que o anão tem aquilo gigante eu não sei.

el enano Portuante dá um chute nel mastin satisfação larga a menina quase desmaiada finge que nada falou e vai saindo do filo nunca se sabe o que um anão está pensando.

la enana Marlboro la Infanta Margarita quando volta a si salpelo muito vomitando nem um telau ela deu pra Polaca e Jucélia. Edu estende a maldade para Polaca vestir.

la descomienzo de las meninas se debio a ganando de dorso no ventre buscando ajuda Polaca fala para Jucélia: você vai ficar? o Edu bate o digito na caixa de fósforos.

Pedro Madrugo que usou palavras portuguesas singuamente mas escrevendo pelas pentas e tal conversando com Edu só ela que fala acende e indica o caminho que só ele sabe.

7+7=14

Valêncio Xavier

O leitor deve seguir as primeiras linhas de cada parte para ler a primeira parte, depois as segundas linhas para ler a segunda parte, e a terceira e quarta para ler a terceira parte. O texto é fragmentado, com algumas partes em espanhol, outras em português, e outras misturando as duas³. Trata de crianças pobres nas ruas de Curitiba, capital do Paraná. Edu, o anão incluído no quadro, observa a cena e reprova o velho *voyeur* que tenta atrair as meninas do conto. A natureza fragmentada do texto leva a uma ambigüidade que sugere o contexto original e impede uma leitura coerente, coerência esta aqui usada em sentido convencional.

As três narrativas possuem pontos de conexão, mas as vozes não se mesclam, como se as três ações ocorressem ao mesmo tempo e tivessem como único elo de ligação o espaço que dividem, o cenário pobre de crianças sem roupa com suas vidas sem esperanças. Margarida, mais natural sem seu traje real, compartilha deste novo cenário onde as conotações hierárquicas falam mais explicitamente que em seu contexto original. Um leitor hipotético, desconhecedor do quadro original, diria que as damas de companhia estão surpresas de ver a Infanta despida, lado a lado com uma meni-

3. Na entrevista escrita, Xavier explica que escreveu em "portunhol" porque o título do quadro também é nessa "língua", com a primeira palavra em espanhol e a segunda em português.

na de rua. A presença da “outra” e a presença da princesa agora “não-princesa” fornecem ao espectador uma outra perspectiva em relação às damas de companhia, que parecem perplexas com o novo ambiente onde estão inseridas.

Michael Riffaterre, em seu artigo “Syllepsis”, discute a relação classificada como “intratexto”, onde o intertexto *está parcialmente codificado com o texto e entra em conflito com esse por causa de suas incompatibilidades estilísticas ou semânticas* (627). No caso de Dumke, parece que a incompatibilidade é semântica, no sentido de haver uma superposição de imagens. A Infanta original ainda está lá, e há outra Infanta despida, “colada” na original, não sendo assim a mesma menina que foi despida de suas roupas e sim um “clone”, que é exatamente como ela. A Infanta não foi substituída pela outra, mas há uma segunda camada que conflitua semanticamente com o texto. A implicação semântica carrega uma crítica ideológica, não relacionada ao que o pintor original fez, mas ao que a sociedade daquela época representava em termos de hierarquias e poder.

A Infanta viaja no tempo e no espaço, para um mundo no qual não pode mais esconder seu corpo em vestes de realeza, mas ao mesmo tempo está lá, por debaixo de sua nova camada. Adicionando essa imagem colada, Dumke impõe uma nova leitura e um novo contexto para a Infanta, que parece, por compartilhar do cenário brasileiro, incorporar uma nova consciência sobre o mundo dos outros.

A auto-reflexividade do quadro original permanece e as mudanças produzem efeito. Desta vez, a cena é testemunhada pelo seu contador, não pelo Rei ou Rainha. O ilustrador é parte da cena, e os novos personagens são representantes do mundo pós-colonial, no qual as estruturas implícitas de poder e autoridade são reveladas. A Infanta, no centro da tela, foi desvestida e divide o espaço com “a outra”. O título *Las Meninas* é suficientemente ambíguo para incluir mais meninas, meninas de um mundo não conhecido pela Infanta em seu *habitat*, mas certamente compartilhado agora, em seu novo ambiente. A nova linguagem é fragmentada: agrupa pedaços, vislumbres de vida. Enquanto Velázquez “capturou um momento vivo” de realeza, Xavier-Dumke oferecem um perspicaz “momento vivo”

da vida diária dos menos privilegiados, momento este agora testemunhado pelos representantes de uma ordem mais velha, vindos de um mundo onde a pobreza mora do lado de fora de seus castelos. Essa nova narrativa, imbuída de preocupações sociais, é um aparato ideológico e um convite a novas leituras. Como Jameson cita:

Não é, naturalmente, accidental que hoje, em pleno pós-modernismo, a linguagem mais velha do “trabalho”—o trabalho de arte, a obra-prima—foi substituída em todos os campos pela linguagem do “texto”, dos textos e da textualidade, bem diferente da antiga linguagem. Na nova linguagem a realização da forma orgânica ou monumental foi estrategicamente excluída. Tudo agora pode ser um texto nesse sentido (a vida cotidiana, o corpo, representações políticas), enquanto objetos que eram anteriormente denominados “trabalhos” podem agora ser relidos como grandes conjuntos ou sistemas de textos de vários tipos, superimpostos uns aos outros por meio das várias intertextualidades, sucessões de fragmentos, ou ainda, puro processo (daqui por diante chamado produção textual ou textualização). (77)

Este novo enfoque dado ao texto original inclui as preocupações pós-coloniais e pós-modernistas sobre “o outro” e as reflexões sociais relacionadas a essa nova tendência. Parece que há uma descentralização de elementos tais como poder, autoridade e lei, que tiveram que ser substituídos pelas formas menos hegemônicas derivadas dos enfoques orientados para uma conscientização de classe e gênero trazida pela crítica pós-colonialista. *Las Meninas* de Xavier-Dumke não somente apresenta as vidas de “outras” meninas, mas também força a Infanta e suas damas de honra a testemunhar e a interagir nesse novo cenário. Xavier menciona que faz “uma espécie de jogo com o leitor” (entrevista escrita). De fato, seu texto interativo requer leitores ativos. Em seu texto, a primeira narrativa é relacionada a Velázquez (é sobre o texto que acompanha o quadro no Museu do Prado), a segunda é sobre um crime envolvendo duas crianças e um tarado sexual, e a terceira é sobre duas meninas nuas que se refrescam na fonte da praça e são seguidas por um velho. As três narrativas podem ser lidas separadamente

ou interrelacionadas. Nesse novo contexto, as três são partes de outras vozes e é como se o passado pudesse testemunhar o presente, e não vice-versa.

O aspecto pós-moderno da narrativa é exatamente esse processo de *updating* que ocorre com os personagens da obra anterior quando se conscientizam e participam do novo contexto. A implicação de que a intertextualidade é a mera reconstrução de textos antigos e tem o objetivo de mostrar seu valor ou encontrar neles uma outra interpretação, então, não tem razão de ser no contexto atual, mesmo que muitos críticos insistam em impor leituras com esse enfoque. O texto de Xavier-Dumke traz ao mundo contemporâneo os personagens de Velázquez, ligando passado e presente de forma complementar. O processo segue o que Landow comenta, que o processo de colagem ocorre quando os autores escrevem *junto com textos de outros* (38).

A auto-reflexividade atinge um ápice quando Xavier implícita que novos contextos não podem ser liberados do passado, não no sentido que não possam ser independentes, mas no sentido que seus textos refletem vozes aprendidas, vozes que não podem ser esquecidas e que estarão sempre no inconsciente coletivo, de uma maneira ou outra, explícita ou implicitamente.

Roland Barthes, em seu famoso artigo “The Death of the Author”, faz comentários dizendo que o escritor *só pode imitar o gesto que é sempre anterior, nunca original. Seu único poder é o de mixar textos, para contrapor uns aos outros... (novos textos) são citações sem aspas* (160). O texto de Xavier funciona como um comentário sobre a ilustração, se considerarmos o quadro como iniciador do contexto. Ao contrário, se decidirmos usar o texto como a etapa inicial, é o quadro que ilustra o texto. Devido às dificuldades em decidir qual é qual, conclui-se que ambos possuem uma outra dimensão: estão intrinsecamente ligados, da mesma maneira em que o contexto clássico é agora parte do novo cenário. A adição e superimposição de camadas não vêm sem conotações. A ordem patriarcal continua presente tanto no texto verbal quanto no não-verbal, mas agora oferece novas reflexões. Enquanto no mundo patriarcal a Infanta estava “protegida” contra o mundo exterior e escondida

dentro de seus trajes, no novo contexto ela terá que se expor e interagir com outras meninas.

A primeira linha dos contos, em negrito, começa com uma data e um lugar, como um diário ou um documentário:

7 de janeiro de 1993 nas ruas de Curitiba

A transposição dos personagens de Velázquez para Curitiba endossa novamente as muitas análises e comentários feitos sobre luminosidade e iluminação no trabalho original. Para Dumke, a luz vem da porta aberta e da janela, se reflete no espelho e cria sombras que produzem os personagens. De fato, no quadro original, a luz ilumina o espelho que, por sua vez, ambigüamente reflete as imagens enevoadas e pouco distintas do Rei e da Rainha, que são os responsáveis pela produção dos personagens. As sombras que Xavier cita no texto são as imagens desfocadas dos monarcas que vêem a cena. Se eles vêem a cena através de um espelho embaçado ou se as imagens foram pintadas propositalmente enevoadas é mais um ponto que contribui para a ambigüidade que o quadro original incorpora. Xavier comenta: *a Velázquez no lo interesa la descripción del detalle sino la representación coherente y también la relación entre los objetos e las figuras y de estas entre si la cena se desarrolla.*

Novamente aqui, Xavier menciona a representação indistinta de alguns detalhes do trabalho original (as próprias mãos de Velázquez estão só rabiscadas) e do cenário doméstico que o pintor quis retratar. Enquanto Velázquez estava pintando *Las Meninas*, os monarcas por diversas vezes entraram na sala. Por isso, a cena poderia realmente ser o que eles viram. O fim da primeira parte do texto é bastante fragmentado e assim se desenrola:

*el enano Portusato dá um chute nel mastin
la enana Maribarbola la infanta Margarita
la denominación de las meninas se debio a
Pedro Madrazo que usou palabra portuguesa*

Xavier implícita que o título original se refere à Infanta e à anã, o que é outro ponto ambíguo do trabalho original. No texto de Xavier há três meninas e na colagem de Dumke há uma menina ao lado da Infanta e a superposição da face de Morra na da anã Maribarbola. No final do texto, Xavier acrescenta: “ $7+7=14$ ”, o que contém o elemento aditivo, implicando que seu texto intertextual só pode ser uma adição ao de Velázquez, nunca uma redução ou desvalorização, ou mera interpretação de um clássico.

Se o quadro de Velázquez “brinca” com o sujeito/objeto da lente usando um ponto de vista indireto, o mesmo faz o texto de Xavier-Dumke. Neste último, é Xavier quem vê a cena e Dumke quem se torna o objeto da lente, mas que é ao mesmo tempo o sujeito que está compondo a cena. Dumke, como Velázquez, prepara a cena que Xavier quer ver. Mas Xavier é também o objeto da câmera, mesmo se só através do reflexo no espelho. Ao contrário do Rei e da Rainha, sua face é maior que a dos outros e essa desproporção quebra novamente a “coerência interna” da cena original, como Xavier menciona em sua narrativa. Apesar de que o texto original não pode ser considerado tradicional no sentido canônico, as inclusões e rupturas desconstroem a cena da realeza não só no nível estilístico. Ideologicamente, se as inclusões forçam a Infanta a deixar sua posição privilegiada para outra mais participativa, Xavier também deve voltar no tempo e contemplar a cena real, analisando-a da mesma posição da qual os monarcas espanhóis participaram. A reversão de posições o força a entender o mundo de Velázquez. A posição de Dumke, por outro lado, é ainda mais comprometida. Ele está “dentro” da vestimenta sombria do pintor, vestimenta esta que mostra a cruz vermelha dos cavaleiros de Santiago. Porém, se levarmos em consideração que tudo é uma colagem, então Dumke não é mais um agente do rei, e sim uma face sobreposta que confronta o escritor e que vê a cena por detrás da mesma. De seu ângulo, a cena é ainda a mesma pintada por Velázquez, com a adição da menina em vermelho.

Para os espectadores, as camadas continuam. Colagens são, sem dúvida, mais exigentes em termos de audiência, especialmente

neste caso, considerando que o texto original já é bastante dialógico e auto-reflexivo. O texto de Xavier-Dumke adiciona mais camadas e requer uma revisão de conceitos no que se refere à análise crítica. O espectador tem que se adaptar ao novo cenário, romper com as barreiras da hierarquia e do centramento e trocar, como Hassan sugere, do código formal (linguagem padrão) ao idioleto. Hassan explica:

Como fenômeno artístico, filosófico e social, o pós-modernismo se torna aberto, lúdico, optativo e provisório (aberto tanto em tempo quanto em estrutura e espaço), disjuntivo e indeterminado, formando um discurso de ironias e fragmentos, de “ideologia neutra” de ausências e fraturas, um desejo de difrações, uma invocação de silêncios complexos e articulados. (283)

Se a cena pós-moderna revela um mundo de indeterminâncias e fragmentos, o interjogo do texto de Xavier-Dumke sugere uma ponte ligando a transcendência de um clássico à imanência do cenário pós-moderno, de uma maneira “poliléptica”, se usarmos o termo de Hassan (281).

O que acontece, então, quando um artista acrescenta tantas leituras a um texto já sobrecarregado de significados? Provavelmente as camadas adicionais irão problematizar ainda mais profundamente a questão da representação. Além disso, a ambigüidade deve alcançar um ponto no qual se torna protagonista do texto artístico. Silvio Gaggi acredita que o quadro de Velázquez

é o que hoje podemos chamar de desconstrução das convenções da Renascença, por “explicar” o espaço clássico em tal maneira que deixa claro suas contradições e limitações... a complexidade e ambigüidade do problema se revela através do interjogo de posições (glances) dentro do texto, onde os papéis das figuras dentro do quadro e a da audiência se envolvem numa série de relações complexas e intercambiantes no jogo de observador e observado, sujeito e objeto, artista e audiência. (6)

Que lugar ocupamos nós nos dois textos, então? Se ocuparmos o mesmo lugar de Felipe IV, Rei da Espanha, e sua segunda esposa, Mariana da Áustria, dividiremos então o lugar com Xavier, cuja imagem está refletida no espelho. De qualquer maneira, ocuparemos corpos habitados. Esse intercâmbio de elementos proporciona experiências de outras vidas aos personagens e leitores. O texto de Xavier-Dumke força o Rei a “ver” o Outro, enquanto ambos, escritor e pintor, têm que habitar os corpos de Velázquez e do Rei e “ver” como eram suas vidas. Esses elementos intercambiantes trazem uma nova leitura, complementar e flexível. No contexto da estética da hipervenção (“hiper” no sentido de virtual e “venção” como invenção e intervenção), os corpos realmente ocupam um hiper-espaco, esse espaco virtual previamente ocupado, onde níveis já pré-vistos serão relacionados e novas leituras serão alteradas por leituras anteriores.

A citação de Landow no começo deste ensaio menciona a intertextualidade de texto que se articula *junto com* outros textos. Xavier mescla dados factuais e fictícios, como a descrição formal do Museu do Prado interagindo com sua leitura pós-colonial. Além disso, algumas cenas descritas foram testemunhadas pelo autor (entrevista escrita) e associadas com o quadro de Velázquez. Nos contos, o autor co-habita outros corpos, ele é Edu, ele é o anão, ele é o voyeur. Na ilustração, ele é a imagem no espelho e também o anão.

Botanizando o asfalto, como diria Walter Benjamin, Xavier coleta seus fragmentos. Ele é o *flâneur* baudelaireano, a testemunha atenta de cenas da vida, mais tarde transpostas para seu universo ficcional. Mas, nesse caso, o que é “ficção” e o que é “não-ficção” é tão ambíguo quanto a questão da representação em seus textos. No caso específico do texto em questão, Xavier viu crianças e as reinventou. Sua “intervenção” ocorre em forma de colagem de novos participantes no tempo/espaco virtuais. Foucault disse que a ambigüidade está toda no espelho. Magritte pintou um olho e o denominou “le faux miroir” e Xavier permite que seus olhos vaguem e que sua imaginação crie. Xavier, como um *flâneur* baudelaireano da era pós-moderna, é o coletor de cenas, encontros e pensamentos, e é um voyeur que, como ele mesmo disse, *escreve aquilo que gostaria de ler* (entrevista escrita).

Bibliografia

- BARTHES, R. 1977. *The Death of the Author*. Image-Music-Text. NY: Hill & Wang.
- FOUCAULT, M. 1971. *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. NY: Random House.
- GAGGI, S. 1989. *Modern/Postmodern: A Study in Twentieth-Century Arts and Ideas*. Philadelphia: U of Pennsylvania P.
- HASSAN, I. 1993. "Toward a Concept of Postmodernism." *A Postmodern Reader*, ed. Natoli, Joseph and Linda Hutcheon. NY: State U of NY Press.
- HUGHES, R. 1991. *The Shock of the New*. NY: McGraw-Hill.
- JAMESON, F. 1991. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP.
- KAHR, M. M. 1976. *Velásquez: The Art of Painting*. NY: Harper & Row.
- LANDOW, G. P. 1994. ed. *Hyper/Text/Theory*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- RIFFATERRE, M. 1980. "Syllepsis." *Critical Inquiry*, 6 (4), pp. 625-638.
- ROSE, M. 1979. *A. Parody/Meta-Fiction*. London: Croom Helm.
- SANTAELLA, L. e NOTH, W. 1997. *Imagem: Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras.
- ULMER, G. . "The Object of Post-Criticism." *Postmodern Culture*, ed. Hal Foster. London: Pluto Press, pp. 84-87.
- XAVIER, V. 1993. *Las Meninas*. "Cultura G." *Gazeta do Povo*, Curitiba, PR., Brazil (Febr. 28), G1.
- _____. *Interview*. August 1998. Curitiba.

Ônibus 174: a intertextualidade entre cinema e televisão

SANDRA NODARI - MESTRANDA
Universidade Tuiuti do Paraná /UTP

Resumo

O documentário é um gênero que pode ser desenvolvido para a televisão ou para o cinema e, frequentemente, é confundido com reportagem de telejornalismo. Existe uma linguagem própria a cada mídia ou a estética é a mesma nos dois casos? A presença da televisão no cinema e do cinema na televisão pode ser entendida como uma forma de intertextualidade. Este trabalho pretende analisar a presença do telejornalismo no documentário *Ônibus 174*, de José Padilha. O filme é adaptado de um acontecimento transmitido ao vivo pela televisão brasileira. Boa parte da captação das imagens e diálogos não foi dirigida para o cinema, mas para as emissoras de televisão. No entanto, a montagem do filme revela que é possível fugir ao formato pré-determinado e dialógico da TV em busca de um texto polifônico que incite a análise, a interpretação e a discussão.

Palavras-chave

televisão, documentário, intertextualidade, polifonia, dialogismo

Abstract

Documentary can be produced to television or cinema and it is often confused with TV journalism. Is there a proper language to each media or its esthetics is the same for both? The appearing of TV on cinema and cinema on TV can be understood as a type of intertextuality. This paper intends to analyze the appearance of TV journalism on *Bus 174* documentary, by José Padilha. This movie is composed of an incident broadcasted live by Brazilian television. Image and dialogue gathering, in greater share of the movie weren't directed to cinema, but to television broadcasting. Nevertheless, film composing reveals it is possible to escape the pre shaped dialogical TV pattern, researching a polyphonic text that stimulate analysis, interpretation and debate.

Key words

television, documentary, intertextuality, polyphony, dialogism

O público em geral não costuma diferenciar um documentário de uma grande reportagem, principalmente o público de televisão. Prova disso é que o *Globo Repórter* para muitos é considerado um programa de documentários, embora para qualquer pessoa que conheça um pouco mais da linguagem do cinema não seja difícil classificar esse programa como de reportagens especiais. De qualquer forma, a presença da televisão no cinema e do cinema na televisão, sobretudo nos gêneros de não-ficção pode ser entendida como uma forma de intertextualidade. Esse trabalho pretende analisar rapidamente a presença do telejornalismo no documentário *Ônibus 174*.

O documentário *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, constitui um diálogo com a reportagem na composição da narrativa. O filme é adaptado de um acontecimento transmitido ao vivo pela televisão brasileira. Em vez de buscar no episódio apenas a referência para o documentário, o diretor preferiu usar o evento apresentado pela TV como o centro da obra. Boa parte da captação das imagens e diálogos não foi dirigida para o cinema, mas para a televisão.

A idéia do roteiro surgiu no dia 12 de junho de 2000, quando os canais televisivos exibiam, ao vivo, as imagens de um ônibus cercado pela polícia numa rua do Rio de Janeiro. Sem poder tirar os olhos da televisão pela singularidade do seqüestro o cineasta carioca José Padilha decidiu: iria produzir um filme contando aquele episódio. *Seqüestros costumam acontecer em locais onde não é possível filmar. Um ônibus, ao contrário, tem janelas e as câmeras de televisão estavam ali mostrando o seqüestrador com um revólver na cabeça das vítimas.* (Padilha, 2003, p.69)

O ponto de partida da pesquisa de Padilha foi a informação de que o seqüestrador, Sandro do Nascimento, era um dos meninos

que sobreviveram à chacina da Candelária. A partir dessa informação, ele resolveu investigar por que um sobrevivente de tamanha violência chegou novamente a ser protagonista de um espetáculo na televisão.

O primeiro ato do cineasta em busca do seu novo filme foi procurar junto às emissoras de televisão as imagens feitas durante aquelas cinco horas, tempo em que durou o episódio. De posse do material, 26 horas de gravação bruta, cedido ou vendido pelas emissoras, Padilha começou a montar o roteiro.

Em outro filme, *O Prisioneiro da Grade de Ferro (Auto-retratos)* (Paulo Sacramento, 2003) pode se observar algo um tanto similar na produção: as imagens também não foram feitas por quem entendia de cinema. Nesse documentário, a câmera que produziu todo o material foi entregue aos presos do Carandiru, presídio de São Paulo, para que filmassem o que bem entendessem. Os detentos passaram por um treinamento para operar o equipamento, a iluminação e o som. O resultado foi mais de cento e setenta horas de gravações feitas pelos presos durante sete meses. Com esse material, Sacramento montou o seu filme.

Tanto no *Ônibus 174*, foco deste trabalho, quanto no *Prisioneiro da Grade de Ferro*, o cineasta usou imagens produzidas por pessoas que não faziam parte da equipe de produção. No *primeiro*, o material que serviu de base para Padilha foi produzido pelos cinegrafistas das emissoras de televisão que nunca imaginaram ceder nada ao cinema e para tanto usaram linguagem do telejornalismo. Eram, portanto, imagens para a televisão que foram aproveitadas para o cinema. No caso do segundo filme, embora os presos tivessem recebido um treinamento prévio para filmar, também não entendiam da linguagem do cinema. Ao contrário, o contato que os detentos tinham com a imagem era mediado pela televisão. Se o cinema não chega ao presídio, a televisão está sempre lá, já que é um dos poucos privilégios permitidos dentro das celas.

Voltando ao *174*, é claro que a produção pós-sequestro foi toda dirigida por José Padilha. Mas em ambos os casos, o diretor teve o papel de montar o roteiro a partir da visão do outro. A análise de Carlos Alberto Mattos sobre *O Prisioneiro* vale para os diretores

dos dois filmes, quando afirma que eles *reivindicam a forma final resultante da edição e de todo o processo de finalização*, (2003, p.81).

O que mais pesa quando se trata de usar esse tipo de narrativa é o efeito de verossimilhança, como afirma Mattos,

O gesto de passar a câmera aos sem-filme nem sempre é tão literal como no filme de Sacramento. Na verdade, esse gesto tem tomado formas bastante diferentes no cinema brasileiro recente. De comum somente o desejo de emitir uma voz que seja percebida como algo legítimo, que emana da realidade retratada (principalmente urbana) e chega à tela com força de verdade. (idem)

Ismail Xavier (2003) aborda a relação do aqui/agora em que a câmera, o cineasta e o sujeito em foco estão implicados do ponto de vista da verdade de cada um. No caso dos dois documentários, estes três sujeitos não são definidos no todo do filme, porém cena a cena, pois cineasta e sujeito em foco são os mesmos, mas a câmera tem várias visões de acordo com quem a opera e dirige. No caso do *174*, outro elemento pode ser incluído nessa relação, especificamente para o caso, o da transmissão ao vivo que a todo tempo influencia a ação.

Neste documentário, a câmera participa da ação enquanto ela acontece, mas a cada elipse, quando entram em cena os personagens que vão analisar o fato ocorrido, ela deixa de ser um personagem. Sandro (o seqüestrador) tem consciência das câmeras e da importância delas no episódio, o que fica muito claro para o espectador quando ele mesmo grita de dentro do ônibus: *pode filmar para todo o Brasil ver mesmo... Isso não é filme de ação, aqui o bagulho (sic) é sério*. Já os outros personagens, embora tenham vivido aqueles momentos seja como seqüestrados, policiais, e outras pessoas envolvidas, ao dar entrevistas depois do acontecido não se importam com o “aparecer” para a câmera, que passa a ser, então, invisível. Sandro estaria encenando e os outros personagens, os reféns dentro do ônibus, não.

...pois nem todos os entrevistados são personagens no mesmo sentido. Tudo muda conforme a posição de cada um no jogo e sua relação com o "assunto" (protagonista, observador teórico, porta voz da "opinião pública", testemunha/fonte de dados) – há uma hierarquia, como nos filmes de ficção que, por sua vez, não excluem entrevistas, depoimentos, desde Cidadão Kane / Citizen Kane. (Xavier, 2003, p.222)

Para tecer o discurso a interação entre televisão e cinema é sistemática. As imagens no documentário 174 foram captadas sob a ótica de registro de um evento, seguindo regras que levam em consideração características como: imediatismo, instantaneidade, envolvimento e superficialidade, comuns aos telejornais, na visão de Vera Íris Paternostro (1999, p.64), padrão que nada tem a ver com a linguagem do cinema enquanto modelo a ser seguido.

A linguagem visual do telejornal dialoga na edição e na montagem com a do cinema documentário como Julia Kristeva, citada por Edward Lopes, propõe *...todo o texto é absorção e transformação de outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade instala-se a noção de intertextualidade*, (Lopes, 1999, p.71). Esse procedimento de transformação do sentido, por meio da intertextualidade, pode dar-se através de processos distintos, citados por Fiorin, como: citação, alusão e estilização.

A estilização é a reprodução do conjunto de procedimentos do 'discurso de outrem', isto é, do estilo de outrem. Estilos devem ser entendidos aqui como o conjunto das recorrências formais tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo... (Fiorin, 1999, p.30)

Dessa forma, é possível pensar na proximidade entre uma linguagem e outra, mas é necessário separar a presença do formato televisivo que obriga a situação a encaixar-se independentemente de qualquer evento.

A estética do cinema é visível em vários momentos, como também é possível identificar a estética da TV em muitos outros. A

primeira cena do *Ônibus 174* é um plano-sequência¹ aéreo que tem como ponto de partida algum lugar em alto mar. A câmera atravessa a praia, entra na cidade, sobe os morros cobertos de matas, atravessa também a favela, entra no centro da cidade e segue até o bairro do Jardim Botânico, onde aconteceu o seqüestro. A cena toda tem quase quatro minutos, tempo que jamais seria usado numa reportagem ou num programa de televisão editado, onde os planos² têm em média nove segundos.

Esse plano-sequência é interrompido pela imagem, no estúdio, de um entrevistado que está sentado, de frente para a câmera, mas sem olhar para ela, num típico enquadramento de telejornalismo. A entrevista é coberta por imagens do seqüestro, mostrando o ônibus visto de cima, com um plano de 18 segundos, típico de uma reportagem ao vivo. Nas próximas cenas a estética da TV impera: dois planos da movimentação da polícia durante o episódio têm cinco e nove segundos, respectivamente. Esse diálogo entre a composição de imagens para o cinema e para a televisão é presente em todo o filme, sendo muito facilmente identificável e implicando uma forma de intertextualidade.

As imagens produzidas pela equipe do cineasta são longas, têm cuidados com a iluminação, usam recursos para os movimentos de câmera (como um *travelling*³ pelas ruas da Zona Sul do Rio à procura de meninos de rua). A câmera passa a ser um elemento importante da cena enquanto composição estética preocupada com a composição e não apenas com o registro da imagem. Ao contrário, na televisão, o elemento primeiro é o objeto de cena, o acontecimento. Os recursos usados são os mais simples, sem uma preocupação estética. O cinegrafista segue os passos básicos: liga a câmera, balanceia as cores, faz o foco e começar a gravar. Para a televisão, as imagens valem pela informação que contêm, registrar o fato é muito mais importante do que o modo como se registra, regra bem diferente daquela seguida pelos

1. Plano-sequência: cena filmada sem nenhum corte.

2. Planos: trecho filmado sem interrupção; mudar o plano significa mudar a imagem.

3. Travelling: movimentação lateral da câmera para acompanhar uma cena.

produtores do cinema-arte, que colocam a estética como ponto fundamental da produção.

As cenas do documentário têm como áudio as vozes dos personagens ou a música, sem um narrador. Lopes (1999, p.74) trata dos textos monológicos e polifônicos ou dialógicos dentro da teoria de Bakhtin. São monológicos os romances (que aqui vamos considerar textos) que possuem vários personagens, mas que são usados sempre para exprimir unicamente uma visão do mundo, uma ideologia dominante. É o caso extremo do telejornal em que a narração do repórter em *off*⁴, presente em todas as reportagens, representa a ideologia do veículo, da sociedade ou do dono da emissora.

Já polifônicos são os textos em que cada personagem funciona como um ser autônomo, exprimindo sua própria mundividência, pouco importa coincida ela ou não com a ideologia própria do autor da obra; a polifonia ocorre quando cada personagem fala com a sua própria voz... (Lopes, 1999, p.74)

O cinema documentário sem a “voz divina”, a voz em *off*, deixa os personagens assumirem seus próprios papéis. O modelo de documentário do cineasta Eduardo Coutinho, por exemplo, tem como forma principal a palavra, o que é dito na entrevista. Coutinho não utiliza nos seus últimos filmes nada externo, que não pertença à cena enquanto ela é gravada. A ausência do *off* tornou-se uma marca estilística dele. No caso do filme de José Padilha, embora o personagem principal seja Sandro, os outros entrevistados são fundamentais para analisar as causas daquele episódio. Mas cada qual tem uma função variável, como analisa Ismail Xavier *Sandro é construído como uma personalidade clássica no relato do Ônibus 174, numa montagem paralela que alterna a cena decisiva, definidora de um destino com o retrospecto construído pelo ‘mosaico de depoimentos,*

4. *Off-Screen*: qualquer personagem, objeto ou ação não vista na tela, mas que é parte da ação, ou qualquer som que se origina desta área. No caso, a voz do repórter, ou apresentador, falando sem aparecer no vídeo. É a narração corrente do texto jornalístico, parte integrante da reportagem de televisão.

(Xavier, 2003, p.222). Os entrevistados não são importantes por quem são apenas, mas pelo que têm a falar em relação ao episódio. A montagem do documentário resulta num texto polifônico pela possibilidade de ouvir várias vozes.

Um exemplo claro dessa polifonia pode ser observado no *Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000), documentário que usa dois personagens centrais, o *rapper* Garnizé e o justiceiro Helinho, para abordar a violência da periferia do Recife. Cada um serve-se de sua arma para lutar contra o crime e as injustiças sociais: um utiliza a música e outro, o revólver. Helinho é um criminoso, considerado justiceiro por matar a todos aqueles que julgava serem almas sebosas. Garnizé é um cantor de *Rap* que denuncia a violência social.

A história dos dois se cruza quando Garnizé é assaltado e, no dia seguinte, o assaltante (considerado uma alma seboza) é morto por Helinho. Além dos dois a mãe do justiceiro, o delegado da cidade, um apresentador de programa de rádio e um advogado compõem os personagens principais do documentário.

Cada voz representa uma fatia da sociedade: o advogado é a voz da Justiça, da lei; a mãe é a voz da família, do temor a Deus; o delegado, da sociedade, da moral, da ética, do Governo; o apresentador de rádio é a voz de quem se aproveita da tragédia humana para ganhar notoriedade; Helinho é a do anti-herói e Garnizé, do herói.

Todas as vozes são ouvidas e têm espaço no filme, mas nenhuma delas aparece como versão oficial, ideal, verdadeira. Um exemplo é o tratamento dado ao justiceiro pela mãe quando diz que quem comete pecados tem de pagar por eles e o filho dela, embora preso, ainda não começou a pagar pelos erros: *As pessoas estão se esquecendo de Deus, por nada, por nada estão se matando*. Já para Helinho: *... e se eu não tirasse a vida de muita gente safada, muita gente inocente tinha morrido*. O filme não ouviu as mães das vítimas de Helinho, mas a voz delas está presente quando a mãe do matador pede desculpas às mães dos homens assassinados pelo filho: *filho é filho, nenhuma mãe quer ver o filho sofrer*.

Helinho é visto como herói para a comunidade que faz um abaixo-assinado para tirá-lo da cadeia. Para o delegado que o prendeu

isso é um contra-senso... *justiceiro é criminoso como qualquer outro*. Para a polícia ele é alguém valorizado, já para os presos: “*se cai aqui (na cadeia) vai morrer logo*”.

O *hip-hop* além de trilha sonora é outra voz que representa um conjunto de personagens. Parte da narrativa é contada pela música como a que explica o que é uma “alma sebossa”. O *rapper* Garnizé com estereótipo de politizado argumenta que sua música é para todos ouvirem *preto, branco, amarelo, índio, homossexual e esqueitista*. Para ele, o *rap* é a forma de poesia que permite denunciar a situação da camada mais pobre da população, seus anseios e as injustiças pelas quais passam.

Além de ouvir vários depoimentos o *Rap do Pequeno Príncipe* dá espaço para as diversas vozes construírem a narrativa.

Embora na reportagem haja, também, outras vozes que não só a do repórter, outros discursos, a que impera é a da superficialidade. Uma das regras básicas na hora de distribuir essas vozes é citada por Heródoto Barbeiro quando se refere ao tempo dado a cada entrevistado dentro de uma matéria jornalística, *Podemos considerar razoável o tempo de 20 segundos para cada sonora⁵, mas há exceções: um assunto importante, uma declaração polêmica e a capacidade de síntese do entrevistado também podem influir no tempo da sonora*. (Barbeiro, 2002, p.101). Essa média é usada, na maioria das vezes, como tempo máximo permitido aos editores, ditado como regras em muitos outros manuais de redações.

No telejornalismo o discurso do repórter pode ser monológico por ter traços de autoritarismo. A soberania de uma só voz representa o conceito de mídia colonizadora compreendida por Jean-Claude Bernardet, citado por Robert Stam; *a voz do narrador, acompanhando a imagem, assume entonações de dominação e onisciência*. (Bernardet, 2000, p.63). Para ele, essa voz fala sempre numa entonação firme, homogênea, protegida pelos recursos do estúdio e da preparação prévia. Já as outras vozes, das pessoas comuns, personagens, são coletadas espontaneamente em som direto,

5. Sonora: é a entrevista editada dentro de uma reportagem, termo utilizado pelo telejornalismo.

sem ensaio ou texto decorado. O narrador torna-se a voz do conhecimento, ele traduz as palavras alheias para provar seu discurso. *Os 'narrados' fornecem provas para as generalizações do narrador; na confusão de suas palavras, este encontra a chave para o sentido profundo de seu discurso.* (Idem, p.64).

Ainda seguindo a linguagem do telejornalismo cada palavra ou frase do narrador em *off* deve remeter imediatamente a uma imagem correspondente, numa forma de redundância, de provar com imagens o que é dito. Essas imagens têm em geral nove segundos. Em alguns trechos do documentário de Padilha, as vozes dos personagens são cobertas por imagens, tal qual no telejornalismo. Na cena em que o ex-policial e co-produtor do filme, Rodrigo Pimentel, explana sobre a polícia do Rio de Janeiro, cada adjetivo empregado pela voz dele aos policiais é reiterado com imagens. Quando afirma que os policiais são mal treinados, as imagens que cobrem essa fala são de homens fardados andando de um lado para outro, visivelmente, sem ter nenhuma direção a seguir. Uma cena é de um policial deitado no chão ao lado da viatura, os braços à frente da cabeça, com a arma apontada, numa situação que lembra guerrilha. Só que ao lado dele, outro policial parece estar extremamente calmo. Ele conversa com alguém que está atrás do carro e tem a arma solta ao longo do corpo, numa posição de tranquilidade. Os dois soldados agem de maneira completamente diferente, como se estivessem em duas situações distintas. O detalhe é que a viatura está exatamente ao lado do ônibus, onde estão Sandro e as reféns, numa distância de pouco mais de dois metros. Nesse caso, o discurso de Pimentel e as imagens mostram que a polícia não sabia o que fazer nesse momento. A linguagem, nesse caso, remete à reportagem, mas no lugar da voz do repórter passando a informação está a da personagem que participou da situação.

Ao assistir ao documentário *Ônibus 174* no cinema, é impossível não lembrar da televisão. A montagem do filme é muito próxima da montagem da reportagem, não só pela técnica, mas porque trata de um assunto que ficou conhecido por meio dos telejornais e pelo caráter apelativo da violência, comum aos programas televisivos.

Se, de um lado, o documentário dialoga com a televisão e produz algo novo, possível e criativo, a questão que surge é: por que no telejornalismo existe um padrão que engessa as reportagens? Por que a TV (aberta) nem cogita a possibilidade de mudança? Possivelmente a resposta esteja na ideologia do poder, mas esse trabalho não pretende discutir essa questão. De qualquer forma, fugir a esse engessamento, ao colonialismo, à ditadura do *off*, poderia ser uma forma de criar um diálogo em que a câmera passaria também ao telespectador e em que o autoritarismo seria reduzido pela possibilidade de interpretação. O *off* serve para traduzir a informação ao telespectador, mas seria possível deixar a ele a função de compreender a notícia a partir das várias vozes que a compõem. A ingerência do narrador impondo seu ponto de vista dificulta ao público pensar sobre o assunto retratado, enquanto a polifonia do documentário incita essa análise e discussão do objeto. Não se trata de propor o fim ou o extermínio da locução em *off*, mas de se pensar possibilidades do telejornalismo independê-lo, proporcionando a experimentação de linguagens dentro do telejornal.

Bibliografia

- BARBEIRO, H. 2002. *Manual de Telejornalismo*/Heródoto Barbeiro, Paulo Rodolfo de Lima. Rio de Janeiro: Campus.
- BERNARDET, J-C. 1992. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- FIORIN, J.L. 1999. Polifonia Textual e Discursiva. In: BARROS, D.P.; FIORIN, J.L. (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 29-36.
- LOPES, E. 1999. Discurso Literário e Dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, D.P.; FIORIN, J.L. (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p.63-81, 1999.
- MATTOS, C.A. 2003. Em busca da voz legítima. *Cinemais; Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, Rio de Janeiro, número 36, p.79-84.

- PADILHA, J. 2003. Sentido e Verdade, *Cinemais; Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, Rio de Janeiro, número 36, p.58-69, 2003.
- PATERNOSTRO, V. Í. 2003. *O texto na TV: manual de telejornalismo*. Rio de Janeiro: Campus, 1999.
- XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho, *Cinemais; Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, Rio de Janeiro, número 36, p.221-255.

Normas para publicação

Normas para publicação

1. Objetivos da publicação

A Revista *Significação* tem já uma tradição no contexto das publicações nacionais engajadas na temática dos estudos das linguagens verbais e não-verbais. Fundada na década de 1970, entra numa fase em que se pretende conquistar regularidade de uma publicação periódica (semestral), graças ao apoio da Reitoria da Universidade Tuiuti do Paraná. É, em princípio, uma revista acadêmica que tem o objetivo de congregar trabalhos escritos em várias línguas que, de algum modo, mantenham vínculos com pesquisas realizadas nos Programas de Pós-Graduação do país e do exterior.

As idéias dos trabalhos publicados não refletem necessariamente a posição editorial da revista.

2. Endereçamento dos textos

Os textos deverão ser encaminhados em duas cópias impressas e uma cópia em disquete 3½ para:

- PROPPE – Pró-Reitoria de Pós-graduação, Pesquisa e Extensão da Universidade Tuiuti do Paraná – UTP:

A/C Coordenadoria de Editoração Científica – Revista *Significação*
Rua Sydnei Antônio Rangel Santos, 238 - Santo Inácio
CEP 82 010-330 - Curitiba – PR

Telefone: (41) 331-7654 E-mail: editoracao.proppe@utp.br

ou para:

- CEPPI - Centro de Pesquisa e Poética da Imagem:

A/C Dpto. de Cinema, Rádio e Televisão – Revista *Significação*
Av. Luciano Gualberto, Travessa J, nº 374, 2º andar sl. 209
CEP 05508-900 -I - São Paulo – SP

Telefone: (11) 3091-4027 E-mail: cepi@usp.br

3. Condições para publicação

- Para serem publicados os artigos passarão pelo crivo de consultores *ad hoc* do Brasil e do exterior.
- Os textos enviados deverão ser inéditos e não poderão ser submetidos a outras publicações.
- Os originais e disquetes não serão devolvidos.
- Enviar, em duas vias, um termo de cessão de direitos de publicação, contendo a assinatura do(s) autor(es).

- É de responsabilidade do(s) autor(es) do artigo obter permissão para reproduzir ilustrações, tabelas, etc., de outras publicações.
- Cabe ao(s) autor(es) a obtenção da aprovação de comitês éticos em artigos que envolvam pesquisas com seres humanos.

4. Apresentação do trabalho

Página de rosto:

- Título do trabalho;
- Nome completo dos autores, sua titulação e local(is) de trabalho;
- Endereço completo do autor principal;
- Telefone, número de fax e *e-mail*.

Na sequência:

- Resumo (não mais de 10 linhas) e palavras-chave;
- *Abstract* (não mais de 10 linhas) e *key words*;
- Texto e ilustrações.

5. Formatação

Os textos deverão ser submetidos da seguinte forma:

- Digitação: programa MSWord 6.0 ou superior, ambiente Windows.
- Espaçamento: simples.
- Alinhamento: justificado.
- Margem:
 - Esquerda: 3cm.
 - Direita, superior e inferior: 2cm.
- Formato da página: A4.
- Fonte: Times New Roman, tamanho 12.
- Texto: deve estar corrido, sem tabulações, sem endentações e com “enter” (retorno) apenas ao final de cada parágrafo.
- Títulos, subtítulos e palavras podem ser destacados em *itálico* (o uso de negrito deve ser evitado).
- Nome do arquivo: nome completo do autor principal.
- No disquete deve constar somente o material a ser publicado.

6. Ilustrações (fotografias, desenhos, figuras, quadros, gráficos e tabelas)

- Devem ser impressas com o original, indicando seu local de inserção.
- Devem ser enviadas digitalizadas isoladamente com as devidas fontes e referências e arquivadas em disquete.

- Formato da digitalização: .TIFF ou .BMP
- Resolução mínima: 200 dpi.
- Tamanho: máximo de 17x17cm.

****** Na impossibilidade de digitalização, enviar o original de fotografias e desenhos bem nítidos. No seu verso deverão estar anotados a lápis os créditos e o sentido da imagem (vertical ou horizontal). Fotocópias não podem ser utilizadas.

****** A revista *Significação* reserva-se o direito de não publicar o material ilustrativo que não esteja adequado a essas orientações.

7. Gráficos, quadros e tabelas

- Para a sua elaboração, dar preferência a softwares do Microsoft Office (Word e Excel). Na hipótese de utilizar outro software, salvar a imagem em formato .TIFF ou .BMP para viabilizar a utilização.
- Títulos e legendas devem constar imediatamente abaixo das figuras e gráficos e imediatamente acima dos quadros e tabelas. Todos deverão estar numerados consecutivamente em arábico.

8. Notas de rodapé (somente as explicativas)

Exemplo:

¹Atualmente existem mais de trezentas unidades fechadas de...

Errado:

ESTRADA, Santiago. Previdência Social e Complementar e os Mercados Comuns. p 13. (trata-se, neste caso, de uma citação referencial)

9. Citações referenciais

- Identificar as referências (em parênteses) no texto, colocando o sobrenome do autor (com a primeira letra em maiúscula) e o ano.
Um (1) autor: (Wenth, 1998); dois (2) autores: (Lamare & Soares, 1990); três ou mais autores: (Harris *et al.*, 1998).
- As citações referenciais não vão em nota de rodapé, mas sim, no corpo do texto, logo após o trecho citado.

Exemplo: (Kelsen, 1979, p. 91).

- Citações com mais de quatro linhas deverão vir em itálico e parágrafo específico.

10. Bibliografia

- A lista de referências deve estar em ordem alfabética de acordo com os exemplos citados abaixo.

- Os sobrenomes dos autores, em letras maiúsculas, devem ser seguidos do prenome ou de suas iniciais.
- Em caso de mais de um autor, cada nome deverá ser separado por ponto e vírgula.
- Para publicações dos mesmos autores, a listagem deve seguir o ano de publicação; para publicações dos mesmos autores no mesmo ano, as letras a, b, c, etc. devem ser colocadas logo após o ano, sem uso de espaço.

(a) Artigos publicados em revistas:

WENTH, R. C. 1998. "Psicologia analítica e educação: visão arquetípica da relação professor-aluno." *Tututi: Ciência e Cultura*, Curitiba, v.10, n.2, p. 7-15.

(b) Monografias, dissertações e teses:

ALEXANDRE, N. M. C. 1993. *Contribuição ao estudo das cervicodorsolombagias em profissionais de enfermagem*. Ribeirão Preto: 186 p. Tese de Doutorado - Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo.

(c) Resumos:

HAREVEN, T. 1984. Tempo de família e tempo histórico. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, v.5, n.8, p. 3-4, jun. Resumo.

(d) Livros no todo:

BERLINGUER, G. 1996. *Ética da Saúde*. São Paulo: HUCITEC.

(e) Artigos de periódico:

CUNHA, M. V. 1993. "A antinomia do pensamento pedagógico". *Revista da Faculdade de Educação*, São Paulo, vol. 19. nº 2.

(f) Capítulo de livro:

FACCHINI, L. A. 1994. Uma contribuição da epidemiologia: o modelo da determinação social aplicado à saúde do trabalhador. In: ROCHA, L. E.; RIGOTTO, R. M.; BUSCHINELLI, J. T. P.; (org). *Isso é trabalho de gente? Vida, doença e trabalho no Brasil*. Vozes, cap. 11, p. 178-186.

(g) Publicações periódicas consideradas em parte (suplementos, fascículos, números especiais):

CONJUNTURA ECONÔMICA.1984. As 500 maiores empresas do Brasil.
Rio de Janeiro: FGV, v.38, n.9, set.

(h) Periódico:

CADERNO DE PESQUISA. 1971. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas.

(i) Artigo de jornal:

ARANHA, J. R. P. 1998. "*O princípio de gratuidade do Ensino Público*".
Jornal da UTP. São Paulo, 31 ago., p.2.

(j) Filmes cinematográficos:

TÍTULO. ano. Diretor. Local: Produtora: Distribuidora. Número de unidades físicas (duração em minutos): indicação de som (legenda ou dublagem), indicação de cor; largura em milímetros.

(l) Gravações de vídeo:

TÍTULO. ano. Diretor. Local: Produtora: Distribuidora. Número de unidades físicas (duração em minutos): indicação de som (legenda ou dublagem), indicação de cor; largura em milímetros. Sistema de gravação. Exemplo:

A DREAM CALLED WALT DISNEY WORLD. 1981. Burbank, CA: Walt Disney Home Video: Walt Disney Telecommunication and Non-Theatrical Co. 1 videocassete (25 min.): son., color.; 12 mm. VHS NTSC

(m) Trabalho em evento:

MELO, A. C. 1999. "*A influência francesa no discurso da moda*". In: Encontro do Grupo de Estudo Lingüístico do Estado de São Paulo - GEL. Franca.

(n) Consultas à Internet:

AUTOR. ano da publicação. "Nome do artigo". *Nome do periódico* (online). Disponível em : endereço da Internet. (data da consulta). Exemplo:

KAWASAKI, J. I.; RAVEN, M. R. 1995. "Computer – administered surveys in extension". *Journal of Extension* (online). Available: www.joe.org/Joe/index.html. (20 set. 1999).

Este livro foi impresso em sistema digital
com disquetes fornecidos pela Editora por



Fone: (11) 3812-2817
linearb@linearb.com.br
www.linearb.com.br

KATI ELIANA CAETANO

A encenação da violência: um exemplo no filme *Cidade de Deus*

**JOSÉ LUIZ CAIVANO Y
MABEL A. LÓPE**

Retórica del negro, blanco y rojo: razonabilidad y estética para persuadir con imágenes visuales

YVANA FECCHINE

Programação direta da TV: sentido e hábito

**GREICE SCHNEIDER E
JOSÉ BENJAMIM
PICADO**

Construção de mundos em fotografias de representações: supressão e ambigüidade em Robert Doisneau

MICHAEL HANKE

Signos, comunicação e mundo da vida: a abordagem sócio-fenomenológica da semiótica de Alfred Schütz

FRANCISCO PIMENTA

Redes multicódigos: possibilidades semióticas para o ativismo global

RENATO PUCCI JR

A representação do índio brasileiro na interface pós-moderna de cinema e TV

**MANUEL PALACIO E
JUAN CARLOS IBÁÑEZ**

Os esquecidos de Luis Buñuel: o exílio republicano espanhol e a revitalização do cinema social em Latinoamérica

DENIZE ARAUJO

Referentes clonados ou *corpos* *ambiguamente habitados*

SANDRA NODARI

Ônibus 174: a intertextualidade entre cinema e televisão