

Significação

ISSN 1516-4330

junho 2002

17



Universidade
Tuiuti
do Paraná

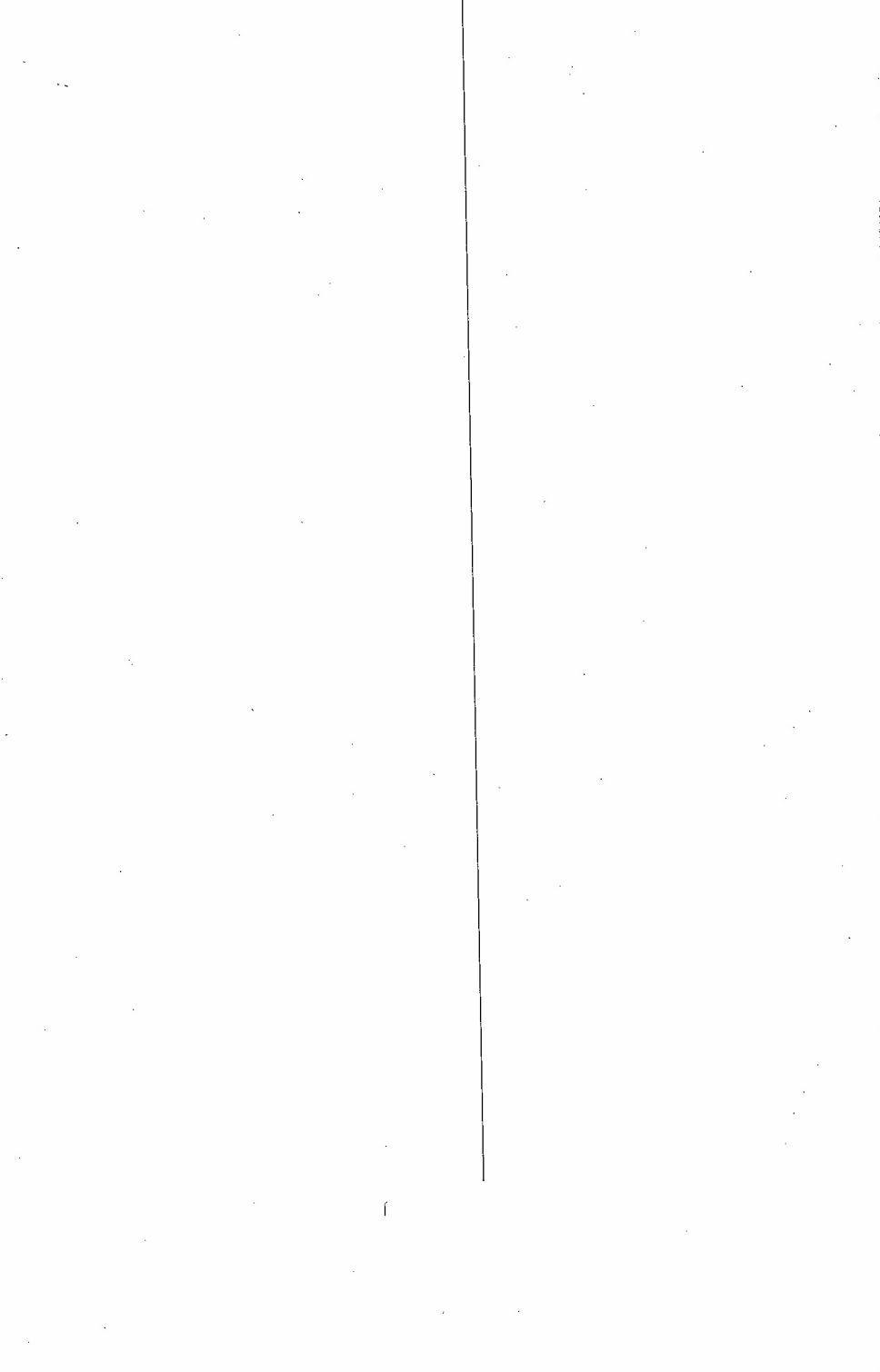
ANNA BLUME



Centro de Pesquisa em
Poética da Imagem

Significação

revista brasileira de semiótica



Sígnificacão

revista brasileira de semiótica - julho 2002 17

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
Muniz Sodré
Norval Baitello Junior
Wilson Gomes



Centro de Pesquisa em
Poética da Imagem

Editores

Eduardo Peñuela Cañizal
Geraldo Carlos do Nascimento

Coordenação Editorial

Sandra Fischer

Capa

Lyara Apostólico

Assistente Editorial

Elisabeth Lavalle Farah Silva

Diagramação e Editoração Eletrônica

Haydée Silva Guibor

Revisão

Sebastião Cherubim



Universidade
Tuiuti
do Paraná


ANNABLUME

**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

Gilberto Mendonça Teles

Maria de Lourdes Sekeff

Cecília Almeida Salles

Pedro Jacobi

Gilberto Pinheiro Passos

Eduardo Alcântara de Vasconcellos

Coordenação editorial

Joaquim Antonio Pereira

impressão: julho de 2002

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 Palavra do Reitor
- 09 Apresentação
- 11 Televisão e estesia: considerações a partir das transmissões
diretas da Copa do Mundo
YVANA FECHINE
- 39 *La Gran Pizarra*, la ciudad de la imagen
NICOLÁS AMOROSO BOELCKE
- 57 A comunicação nas ciências da linguagem
GERALDO CARLOS DO NASCIMENTO
- 77 Televisão: das lógicas às configurações discursivas
ELIZABETH BASTOS DUARTE
- 95 A figuração pós-moderna: Marta Brum, de *Anjos da Noite*
RENATO LUIZ PUCCI JR.
- 115 A imagem da Vera Cruz nos livros
ADILSON JOSÉ RUIZ
- 127 Propuesta para un acercamiento semiótico al mural
Misterio y viaje de los tres espíritus sagrados
JUAN MANUEL LÓPEZ RODRÍGUEZ
- 145 Pseudo intertextualidade: e a história não é uma construção?
DENIZE ARAUJO CORREA
- 161 A evolução da poesia visual: da Grécia Antiga aos infopoemas
HENRIQUE PICCINATO XAVIER
- 191 Cine-dobradura: o discurso rizomático de *Ilha das Flores*
THAYS RENATA POLETTI
- 209 Normas para publicação

Palavra do Reitor

*Àquele que me deu a vida, não uma,
mas muitas vezes.*

Meu pai*, homem sabedor, magnânimo – um ser humano pleno como jamais encontrei. Criou-se a si mesmo, permitindo que muitos outros ao seu redor vivenciassem esta intransferível experiência. Venceu a mediocridade e, sobretudo, a sua própria – isto transformou-o num gigante!

A pertinácia, a tenacidade e a clareza com que perseguiu seus objetivos eram tão intensas, quanto a doçura, a meiguice, a lhaneza e a convicção com que sabia a diferença entre os outros.

A educação e a Promoção Humana foram sempre o seu alvo. Agigantava-se conforme ensinava – e ele ensinava sempre.

Houve um tempo em que me apercebi que aquele homem com o qual tive o privilégio de conviver, já não era mais um educador, meu pai, meu melhor amigo, mas também meu próprio filho.

Ele foi para que eu pudesse ser. Os significados mais profundos dessa revelação me inundam de alegria e júbilo e hão de ecoar em mim por toda a vida – por todas as vidas que ele meu deu!

Prof. Luiz Guilherme Rangel Santos
Reitor

*Magnífico Reitor Prof. Sydnei Lima Santos (★ 1925 † 2001)

Apresentação

Para este número, os editores da *Significação* selecionaram, após ter sido analisados por membros do conselho científico, dez trabalhos. Os critérios da escolha se fundamentam em três princípios básicos: o mérito do conteúdo das análises, o princípio de fazer confluir diferentes pontos de vista que norteia o espírito da Revista e, ainda, a tentativa de construir um espaço de divulgação de estudos que possibilitem a articulação dos resultados parciais de pesquisas realizadas por docentes e discentes que integram Programas de Pós-Graduação e estudantes que usufruíram bolsas de iniciação científica. Acreditamos que, enquanto consequência dessa organização, boa parte dos objetivos traçados foram, de algum modo, conseguidos, pois, numa leitura atenta dos artigos aqui reunidos, o leitor terá a chance de se deparar com lugares de intersecção de diversas abordagens teóricas dos objetos e assuntos examinados. A esse respeito, o texto de Nicolás Amoroso Boelcke se afigura como exemplar ao encenar, de maneira sistemática e quase ficcional, um conjunto heterogêneo de perspectivas indispensáveis para atingir parcelas de sentido que se imbricam numa imagem. Levado à tarefa de compreensão do conteúdo dos outros artigos, tal procedimento nos permite perceber o processo dialógico, alicerce de qualquer ato de comunicação, que esses artigos desencadeiam a partir dos diferentes tratamentos que seus respectivos autores fazem de problemas relacionados com imagens televisivas, cinematográficas, intertextuais, pictóricas e poéticas. Além disso, em reconhecimento à contribuição que o professor Sydnei Lima Santos teve para a sobrevivência desta Revista, incluímos entranhável mensagem em sua memória elaborada pelo Reitor da Universidade Tuiuti do Paraná.

Os Editores

Televisão e estesia: considerações a partir das transmissões diretas da Copa do Mundo

YVANA FECHINE

Universidade Católica de Pernambuco

Resumo

Fundamentado na semiótica discursiva, este artigo se propõe a descrever a produção de um sentido de natureza mais sensível nas grandes coberturas “ao vivo” da TV, a partir da análise da transmissão dos jogos de futebol da Copa do Mundo 2002. O objetivo é mostrar que este tipo de transmissão instaura um sentido que pode ser descrito nos moldes de um “contágio”, tal como este conceito foi proposto pelo semioticista Eric Landowski nos seus trabalhos mais recentes.

Palavras-chave

semiótica, sentido, televisão, transmissão direta, contágio

Abstract

With a basis in discursive semiotics, this article proposes to describe the production of a highly sensitive concept within live national television coverage. For purposes of this study, transmissions of football games from the 2002 World Cup were analysed. The objective of the study is to illustrate that this type of live transmission produces a concept that could be initiated within a format know as “contagion”, such as the concept proposed by the semiotacist Eric Landowski in his most recent studies.

Key words

semiotic, sense, television, live coverage, contagion

Dentro dos caminhos abertos pelo *De l'Imperfection* (1987), este artigo se propõe a descrever na televisão a produção de um tipo de sentido estésico: um sentido de natureza mais sensível que autores, como Eric Landowski, ao desenvolverem as postulações de Algirdas J. Greimas neste seu último livro individual, descreveram depois como um “sentido sentido” — ou, em outros termos, um sentido cuja particularidade é justamente a de ser somática e sensorialmente sentido¹. Em princípio, pode parecer meio paradoxal, tentar descrever justamente na mídia um sentido da ordem do contato direto, de uma interação corpo a corpo, da co-presença entre os actantes tal como propõe Landowski. Este aparente paradoxo se desfaz se admitirmos a possibilidade de descrever, também na TV, um efeito de “contato” entre sujeitos associado, agora, a um tipo de encontro entre eles numa dimensão espaço-temporal comum construída pelo discurso televisual. Um “contato” que está identificado, nesse caso, à sua inscrição numa mesma duração: uma duração que, ao ser compartilhada por destinadores e destinatários no decorrer de uma transmissão, constitui-se num “lugar” de interação entre esses sujeitos envolvidos no ato comunicativo. Afinal, quando um espectador compartilha com os responsáveis pela emissão e com milhares de outros espectadores de um mesmo tempo, é como se todos estivessem, ao mesmo tempo, num mesmo “lugar” — um lugar que não se constitui mais materialmente, que é um espaço semiótico, um espaço “vivido” e forjado tão somente pela duração da transmissão.

Mais que pelos *programas*, a construção dessa dimensão espaço-temporal comum a esses sujeitos — o “lugar” que os reúne — depende aqui da transmissão direta da própria *programação* da

1. Esta proposição foi desenvolvida por Landowski (2001), (1999a), (1996a).

TV. A despeito de ser composta por programas “ao vivo” e gravados, a programação da TV *se faz*, se atualiza, no decorrer do tempo crônico e histórico do dia. E é justamente esse efeito de correspondência construído pelo próprio discurso da TV entre o tempo da sua programação e um tempo “do mundo” (crônico e cotidiano) o que está na base desse sentido de “contato” instaurado pela transmissão direta. Com a transmissão da sua programação em tempo real, a TV sincroniza o “passar o tempo” do meu cotidiano com o de grupos sociais mais amplos e, com isso, instaura certas comunidades imaginárias, que surgem a partir dessa experiência comum de “assistir à TV” — comunidades instituídas por um sentido de “estar juntos” forjado pela televisão. Ou seja, “eu 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 da sensação de que algo está se atualizando (se fazendo) *agora* tanto *aqui* (espaço do “eu”) quanto *lá* (espaço do “outro”).

É por saber que a programação está *se fazendo* no momento mesmo em que ele está assistindo à TV que o espectador confere à temporalidade construída pelo discurso televisual o mesmo o estatuto da temporalidade cotidiana na qual ele, como outros, está inserido. Por meio das mais diferentes estratégias enunciativas, a TV constrói deliberadamente o tempo da sua programação e dos seus programas diretos como se este fosse o próprio tempo “do mundo”. Na frente da tela, o espectador acredita que pode, a qualquer momento, ter “acesso direto” ao que está acontecendo no instante mesmo em que assiste a um determinado programa porque é exatamente isso que a TV *broadcasting* lhe promete: a maioria das emissoras não hesita em interromper a sua programação ordinária com boletins ou coberturas “ao vivo” quando um fato relevante ocorre nas mais diferentes partes do mundo. Operando em “tempo real”, a TV instaura por si um regime de vigilância, uma espécie de “plantão” permanente no “mundo”. Quando ligamos a TV, nós nos inserimos, inconsciente e inevitavelmente, nessa duração compartilhada e, através dele, nesse sentido de vigília comum.

Não é por acaso que alguns dos momentos mais marcantes da TV estão associados às grandes coberturas “ao vivo” de fatos históricos, como a chegada do homem à Lua, cobertura da Guerra

do Golfo, a visita do Papa à Polônia e a Cuba ou o casamento do Príncipe Charles com Lady Diana Spencer. Também não é à toa que, nesse tipo de transmissão direta, revela-se de modo mais evidente a instauração, na TV, desse sentido de natureza estética: um sentido que depende, antes de mais nada, de um efeito de “contato” proporcionado pelo “ao vivo”; um sentido que está na própria interação entre sujeitos criada pela TV; um sentido que depende de um “sentir” algo junto com o outro num “lugar” forjado pela própria transmissão. É da descrição do tipo de sentido produzido por transmissões dessa natureza que me ocuparei nesse artigo. Para facilitar a análise, me ocuparei, no entanto, de um objeto em particular: a transmissão direta da final da Copa do Mundo 2002, um dos eventos de maior audiência na história recente da televisão². Creio, no entanto, que as postulações feitas aqui podem abrir caminho para a análise de todo um conjunto de coberturas diretas (“ao vivo”) e extraordinárias na TV, dotadas, em sua maioria, de um caráter jornalístico.

A cobertura como acontecimento

Desde a publicação de estudo clássico de Daniel Dayan e Elihu Katz (1996), os objetos semióticos que interessam a este estudo — as emissões que interrompem o fluxo televisual, subvertendo toda a grade de programação rotineira da TV — são identificados entre os teóricos da televisão como *news events* ou como *media events*. Dayan e Katz tratam como *news events* (acontecimentos noticiosos) as grandes coberturas “ao vivo” de um acontecimento inesperado e não-planejado, como o ataque terrorista às torres do World Trade Center (EUA) e, como *media events* (acontecimentos midiáticos), as grandes coberturas de acontecimentos planejados, as chamadas “cerimônias” televisivas que incluem, entre outras coisas, as solenidades de “Estado”, como a posse, renúncia ou morte de governantes; as grandes festas e competições que marcam os calendários nacional ou internacional, como o carnaval, as Olimpíadas ou a

2. Ao longo da sua própria cobertura, a Rede Globo informou que a transmissão da final entre as seleções do Brasil e da Alemanha, em 30 de junho de 2002, teve uma audiência estimada em mais de 2 bilhões de pessoas em todo mundo.

Copa do Mundo. Em um ou outro caso, este tipo de acontecimento é associado, por Dayan e Katz, às transmissões diretas monopolistas — na maioria dos canais a maior parte do tempo — de determinados momentos históricos, o que confere ao aparelho de TV um outro papel e transforma o próprio ato de assistir à televisão. A discussão aqui proposta, será focada, inicialmente, apenas no que estes autores tratam como grandes “espetáculos culturais” “cerimônias”, “celebrações” ou “televisão festiva”, embora se saiba, desde já, que muitas das considerações feitas sobre os *media events* valem também para os *news events*, dos quais me ocuparei em outro momento.

Tratando deste tipo de transmissão contínua e “ao vivo” como “dias festivos” da televisão, Dayan e Katz definem os “acontecimentos midiáticos” a partir, justamente, da “quebra da rotina da vida das pessoas” provocada por essas emissões extraordinárias das TVs. Com esta interrupção da programação da TV, os “acontecimentos midiáticos” intervêm igualmente no fluxo normal da vida cotidiana das pessoas, propondo-lhes algo também excepcional para fazer e testemunhar. De acordo com os autores, este tipo de transmissão da TV busca, antes de mais anda, instaurar um sentimento coletivo de participação em torno de determinados episódios e/ou personalidades. Concorre para isso o que se pode chamar de uma “preparação midiática” envolvendo os mais variados veículos (TV, jornal, rádio etc.). Anunciando com alarde a sua cobertura “ao vivo” do evento, a própria TV, com a ajuda dos demais *media*, acaba criando, em torno da sua transmissão, o que Dayan e Katz interpretam como um “clima de feriado” capaz de estimular, entre outras coisas, situações de sociabilidade e solidariedade implicadas diretamente no sentido que este tipo de texto televisual instaura. Segundo os autores, estas transmissões monopolistas não apenas mobilizam grandes audiências, mas também inspiram até uma certa “obrigatoriedade” de acompanhá-las pela dimensão que adquirem. Criam, em última instância, as próprias comunidades às quais se dirigem.

No Brasil, não há melhor exemplo dentro desse tratamento extraordinário conferido a uma transmissão, com todas as consequências que dele advém, que a transmissão dos jogos de futebol da última Copa do Mundo (2002), em torno dos quais passou a girar

toda a programação do período. A transmissão dos jogos da seleção brasileira foi ainda mais representativa: nos dias que antecederam a partida o assunto mereceu destaque em todas as mídias e no dia do jogo até o comércio e as repartições públicas fecharam as portas no expediente da transmissão. Muitos torcedores juntaram-se na casa de amigos, de familiares, de vizinhos ou mesmo em bares para assistir à transmissão dos jogos que se transformou, por si, num outro evento. Reunidos em torno da TV, e envolvidos previamente pela sua cobertura, os espectadores não se renderam nem mesmo aos inconvenientes dos horários de transmissão dos jogos da Copa Fifa 2002 ditados pela diferença de fuso horário entre Brasil e Japão/Coréia³. Mesmo nos jogos da seleção brasileira transmitidos durante a madrugada, a Rede Globo de Televisão, detentora dos direitos de transmissão, obteve, durante a Copa, uma audiência média de 5,3 milhões de pessoas só na Grande São Paulo, segundo dados do Ibope⁴. Por todo este seu poder de mobilização, mas principalmente por evidenciar, certos traços definidores do tipo de experiência que se pretende aqui semiotizar, a transmissão da partida final da Copa 2002 entre Brasil e Alemanha será tomada aqui como referência principal, embora não exclusiva, na análise da produção de sentido nos “acontecimentos midiáticos”.

Entre os traços que merecem destaque, a nosso ver, está a deliberada construção, durante todo o período da Copa, mas especialmente nos dias de transmissão dos jogos da seleção do Brasil, de um nacionalismo manifesto sobretudo por um “sentimento de pertença” à torcida brasileira: “todos juntos vamos”, “tudo é em *um só coração*”, como preconizava, desde os anos 70, uma das célebres músicas que homenageavam, na época, os tricampeões do mundo. O estímulo a tal sentimento de coletividade, de “corpo”, de comunidade, não provinha apenas da narração ufanista dos locutores, repórteres e comentaristas esportivos da Rede Globo. Podia ser observado também nas vinhetas produzidas pela emissora, mostrando manifestações da torcida em todo o Brasil, tanto quanto na publicidade do

3. Sem exceção, todos os jogos da seleção brasileira ou foram exibidos às três horas da madrugada ou, logo cedo, às oito da manhã.

4. Dados divulgados no jornal *Folha de São Paulo*, 20/06/2002, pág. E10.

período, enfatizando a vocação, a paixão, a união dos brasileiros através do futebol. Os programas informativos do período — até o sisudo *Jornal Nacional* — também se encarregaram de construir este “clima de torcida” com entradas contínuas “ao vivo” da concentração da seleção brasileira mesmo quando, claramente, os repórteres não tinham mais nada de novo a informar: sua participação, direto da Coreia ou do Japão, nada mais era que uma nítida estratégia de “aquecimento”, de “preparação”, do espectador para a transmissão dos jogos. Para os milhões de brasileiros que só puderam acompanhar a Copa pela TV, a transmissão dos jogos foi, antes mesmo que o próprio jogo, o grande evento vivido.

O acontecimento como objeto

Se, no estudo dos “acontecimentos midiáticos”, a proposta de Dayan e Katz foi transpor para o processo de comunicação de massas o aparato conceitual do que eles mesmos definem como uma “antropologia dos cerimoniais”⁵, a tentativa aqui será, neste primeiro momento, propor uma abordagem semiótica de tal prática. Para tanto, o desafio inicial parece ser justamente o de entender com que tipo de texto estamos lidando, ou, em outros termos, qual é, nesse caso, o próprio objeto de análise a ser enfrentado. Sem ignorar as formulações pioneiras de Dayan e Katz, parte-se aqui de uma de suas premissas básicas: o objeto a ser estudado é, em qualquer das abordagens teóricas, um *acontecimento*. Trata-se, no entanto, de um acontecimento que se define, antes de mais nada, por sua natureza *mediática*: estamos diante de um acontecimento que não se configura como tal se não for motivo de uma transmissão direta e monopolista da TV. É justamente a transmissão direta da TV o que lhe confere uma particularidade em relação a outros fatos de igual relevância histórico-social, mas que, por quaisquer que sejam as razões, não foram televisionados e, por isso mesmo, não foram revestidos da mesma “aura”, da mesma repercussão ou, se preferirmos, da mesma “midiaticidade”. O objeto a ser analisado não é nem o fato em si,

5. Fundamentada pelos autores em teóricos como E. Durkheim, C. Lévi-Straus e V. Turner, entre outros.

nem tampouco a transmissão do fato por si só. O objeto de análise é um acontecimento que se produz no momento mesmo em que um determinado fato histórico-social é construído, e vivido, na e pela própria transmissão direta da TV. Nosso objeto possui, portanto, a natureza do que só existe *em ato*⁶: o ato mesmo de sua aparição — *exhibitio* naquele momento no qual se dá a sua produção, veiculação e recepção simultâneas pela TV.

Como já se pode deduzir, o objeto de análise que me interessa aqui não se limita a um conjunto de sintagmas audiovisuais que desfilam na tela da nossa TV (ou àquilo que efetivamente se vê). Nesse caso, o objeto a ser semiotizado é tanto um acontecimento — mediado, por definição — quanto uma determinada *situação* de transmissão. Uma situação que se define por, ao menos, duas condições mutuamente implicadas: a) possui a natureza do espetáculo; b) depende de um tipo de co-presença. O que configura, inicialmente, esta natureza *espetacular*? Antes de mais nada, a qualidade do *espetacular* está associada aqui à performatividade de um certo tipo de representação que se faz no momento mesmo em que se exhibe para um espectador qualquer. Por mais tautológica que possa parecer, esta descrição evidencia uma premissa fundamental na configuração do *espetacular*: não existe espetáculo sem espectador. O que nos permite concluir, desde já, que o espectador é uma parte constitutiva do próprio espetáculo, mesmo quando no modelo de representação da “cena italiana”⁷ o papel que lhe caiba seja apenas o de “assistir a”. Mas, o que significa exatamente fazer parte de um espetáculo? Mais do que “assistir a algo”, a experiência de ser, a rigor, um espectador define-se por “assistir a algo ao mesmo tempo que alguém”. Participar de um espetáculo é, sobretudo, um “ver junto” que se desdobra, muito frequentemente, em um “viver junto”, “sentir junto”, enfim, vivenciar uma determinada experiência em comum em torno de uma representação.

6. Utilizo aqui o conceito de *em ato* nos termos já propostos por E. Landowski (1992), (1996a), (1996b), (1999a); (1999b) e (2000).

7. A expressão “cena italiana” é usada por Jesús G. Requena para designar um modelo fundado na imobilidade do espectador e na ruptura entre o espaço por ele ocupado e os protagonistas da representação (Requena, 1995, pp.68-73).

Na tentativa de entender como se dá essa experiência, o princípio de organização do dispositivo teatral serve aqui como um modelo de partida⁸. Para conceber, porém, o espetáculo como um tipo de vivência coletiva não é demais retornar às origens históricas dessas experiências ligadas, no mundo ocidental, às matrizes legadas pelo teatro grego. De acordo com Barthes (1986, pp.69-92), o teatro grego era um teatro essencialmente festivo. Como os gregos não adotavam um ou mais dias de descanso semanal, as celebrações religiosas, que envolviam invariavelmente seus grandes espetáculos teatrais, estavam associadas à interrupção do tempo de trabalho e à suspensão da rotina. Na sociedade grega, o espetáculo teatral era oferecido, legal e gratuitamente, a todos os cidadãos e, nestas ocasiões, toda a cidade participava dos grandes festivais cívicos e religiosos que incluíam também proclamações, exposições e procissões, não se limitando apenas a *mimesis* do espetáculo propriamente dito. Diferente do teatro burguês — modelo da cena italiana —, no teatro grego, o espaço cênico aberto e circular (formato de arena) estabelecia uma continuidade entre as posições dos protagonistas do espetáculo e dos espectadores. Sem esta ruptura física, ambos estavam, simbolicamente, no mesmo “lugar” — um lugar no qual se produzia uma autêntica “instalação” do público que, muito à vontade, circulava, comia, brincava, dançava e, o que é mais importante, se confraternizava. Pela descrição de Barthes, uma experiência provavelmente não muito diferente da vivida hoje, por exemplo, por um torcedor quando vai a um estádio assistir a uma final de campeonato de futebol.

O que nos permite hoje reunir numa mesma descrição as celebrações religiosas gregas, uma final de campeonato paulista no Morumbi, um *show* de Madonna ou uma transmissão de uma final de Copa do Mundo pela TV? Justamente um tipo de experiência *espetacular*, nos termos acima propostos, que se traduz tanto pelo sentimento de participação no espetáculo em si — aplaudindo, cantando, gritando, vibrando —, quanto por um “sentimento de pertença” ao grupo de pessoas que em torno dele se reúne (“sou um de-

8. Partimos, aqui, das idéias de E. Landowski (2002), na primeira parte do ensaio “Regimes de presença e formas de popularidade”(7.1. Um espaço cênico).

les”, “faço parte do *show*”). São estes sentimentos que determinam, aqui, a construção de uma totalidade integral⁹: um “ser junto” alguma coisa por “assistir à algo” juntos. Ser cidadão grego, ser corintiano ou palmeirense, ser fã de Madonna, ser brasileiro. “Ser junto” é muito mais que “sentir” junto com outros, pois o que se configura, aqui, é muito mais que empatia, ou mesmo simpatia. O que se tem, agora, é, antes, um certo sentimento de “comunidade viva” de espectadores que Eric Landowski identifica a uma experiência estética partilhada: no caso do teatro, mas também em outras formas performáticas de representação, o valor do espetáculo depende, antes de mais nada, de “um modo participativo próximo ao da celebração ritual”, de uma espécie de *comunhão*, dotada de sentido em si mesma, entre aqueles que se reúnem — e se constituem enquanto uma totalidade — em torno da ação representada (Landowski, 2002, p.186).

Especificamente no teatro, esta experiência está fundada, segundo Landowski, numa relação intersubjetiva entre corpos-sujeitos, numa proximidade da ordem somática e psicológica (*soma e psysis*): um tipo de co-presença entre os espectadores que os faz *ser uns em relação aos outros* ou que os leva a interagir em reciprocidade numa espécie de “contágio”, termo usado pelo autor para identificar este sentido estético produzido por uma interação “carnal” entre sujeitos, ou entre sujeitos e objetos. Nos seus trabalhos mais recentes¹⁰, a noção de “contágio” (do que passa diretamente de um a outro) se confunde com a própria descrição de um sentido cuja particularidade é justamente ser sentido — um sentido estético que emerge de determinadas relações de “acesso direto”, de “contato imediato”, entre sujeito e objeto nas quais o que se tem é, no limite, o própria enunciação com o valor de enunciado. A noção de “contágio” remete, enfim, a distintas formas de vivência nas quais se dá a transmissão de uma certa inteligência, de uma certa emoção ou de uma certa sensação numa relação “corpo a corpo” entre os actantes:

9. A expressão “totalidade integral” é usado por Greimas e Landowski para designar a construção lógica de um tipo de actante coletivo (Greimas & Landowski, 1981, pp.84-94).

10. Sobre a noção de “contágio” proposta por E. Landowski veja, especialmente, Landowski (2001) e (1999a).

uma relação que não tem a pretensão de reenviar a nenhuma outra dimensão a não ser a ela mesma; uma relação que deposita em si própria o valor que circula entre os sujeitos. Este tipo de relação manifesta-se, mais frequentemente, como experiências sensíveis que, dotadas de um fim em si mesmas, instauram sentidos também de natureza somática, como os produzidos por uma perna que tremula nervosa “contagiando” o interlocutor com o nervosismo do outro ou o riso descontrolado de um amigo que “contamina” o outro com sua hilaridade.

O sentido como contágio

Se esse sentido que se dá na forma um pouco metafórica de um “contágio” pressupõe, nos termos de Landowski, uma co-presença sensível entre os actantes, seria possível identificá-lo também nas relações intersubjetivas instauradas por um meio como a TV? Se admitirmos, inicialmente, que no modo como nos relacionamos com as mídias pode surgir um sentido da ordem do estésico, parece ser possível identificá-lo também a uma das formas de descrição desse “contágio”. No caso específico das transmissões diretas, a condição para que se estabeleça esse sentido estésico é igualmente a instauração de um tipo de co-presença entre os actantes. Mas, na televisão, como é que isso se dá?¹¹ A produção desse tipo de sentido depende aqui, como já indiquei antes, do modo como o discurso televisual relaciona a duração da transmissão com uma duração do “mundo” (do fatos) que ela própria constrói narrativamente. O sentido de presença produzido pelo uso do direto emerge justamente do efeito de correspondência entre estas durações: inserindo destinadores e destinatários numa temporalidade que é tanto do “mundo” (e do *acontecimento*) quanto do discurso (e do aparato *mediático*), que perpassa tanto as instâncias de produção quanto de recepção, a transmissão do *media event* faz da sua própria duração uma dimensão na qual se dá um tipo de encontro: todos ao mesmo tempo em torno de uma mesma emissão — e por que não dizer da mesma emoção? — monopolista da TV.

11. Para uma discussão mais aprofundada sobre a construção desse sentido de presença na TV, veja Fachine (2001).

Paralelamente ao que já definimos antes como sua natureza *espetacular*, a instauração desse sentido de *presença* é uma outra condição fundamental para a descrição, numa perspectiva semiótica, das transmissões que Dayan e Katz consideram como acontecimento midiático¹². Este efeito de presença é também o que está na base de um sentido que se pretende aqui configurar como uma forma de “contágio” através da própria televisão. O tipo de co-presença que se pode descrever nesses “momentos festivos” ou nessas “celebrações rituais” da TV depende justamente da simultaneidade instaurada por uma duração que, por ser compartilhada, coloca os sujeitos em uma mesma dimensão — um tempo e um espaço construídos pela transmissão —, estabelecendo entre eles uma experiência também de reciprocidade. Produz-se assim um efeito de “contato imediato” entre os sujeitos, que, no limite, nada mais é do que uma estratégia de neutralização da oposição entre o “mundo” forjado pela TV e o “mundo” onde os sujeitos históricos e “reais” interagem e se influenciam mutuamente. Na dimensão espaço-temporal que ela própria estabelece, a transmissão se transforma agora em um “lugar” comum de interação, em uma instância na qual se produz um efeito de “acesso imediato” entre sujeitos que, por não envolver uma experiência somática, não deixa por isso de possuir também uma natureza estésica. Mais que uma prática de interpretação, fundada numa intercâmbio de valores, o que a transmissão de um acontecimento midiático suscita é, antes, a vivência de um tipo de interação definida aqui por uma difusão de afetividades “contagiantes”.

De modo mais abrangente, a noção de “contágio” também vem sendo utilizada por Landowski para descrever um regime de interação fundado na “lógica” ou no modelo da *união*. Para melhor descrever este tipo de relação actancial, Landowski coloca-a no pólo oposto ao regime da *junção*, no qual está fundada toda a gramática narrativa. Próprio às interações mediadas, que se definem em torno de um intercâmbio de valores, o modelo “juntivo” consiste, basicamente, na descrição teórica de relações de conjunção e disjunção entre actantes. Pode ser tratado, em outros termos, como os próprios per-

12. Relembremos aqui os itens (a) e (b) anteriormente destacados.

cursos desenvolvidos pelos actantes de um estado a outro (programas narrativos), a partir de estratégias de persuasão e de um *fazer fazer* entre eles. No modelo da *união*, ao contrário, o valor semiótico está, segundo Landowski, na relação mesma entre os actantes e nas transformações que neles se operam tão somente por sua co-presença sensível, por uma espécie de “corpo-a corpo estésico” (2001, p.333). Neste caso, a interação “contagiosa” que se opera entre os actantes já não é mais o resultado de um valor qualquer que circula entre eles, levando-os a agir de tal ou qual modo, com este ou aquele propósito. A reciprocidade que se observa agora entre os actantes depende de um *fazer ser*: da intervenção de um sobre o outro *enquanto* corpo (soma e physis) e *como* “corpo”, ou seja, como um todo que sente a mesma coisa ao mesmo tempo sem que se saiba (nem haja necessidade de se saber) precisamente o quê, o como, o porquê ou o para quê.

Quando estados corporais ou humores passam, assim, a ser nosso por somente termos sido testemunhas de suas manifestações na aparência do outro, não pode ser por um simples processo de comunicação sgnica. Nem pode ter sido responsável por este nenhuma retórica persuasiva. Muito antes, é por uma espécie de retórica psicossomática de carácter totalizante — “corpo a corpo” mais do que “face a face” — que se impõe sem mediação. Pense-se ainda no bocejar, no espreguiçar, nos espasmos do choro ou, mais especialmente, do riso (Landowski, 1996a, p.39).

É justamente a duas distintas experiências de riso que Landowski recorre para descrever, por contraposição, esses dois regimes de interação que, segundo o autor, servem, antes de mais nada, como referência para a descrição de uma série de estados intermediários (por gradações) (Landowski, 2001, pp.331-338). Na primeira situação, um sujeito ri de alguma coisa que lhe foi transmitida por alguém. É um riso “calculado” ou motivado produzido pela comicidade de um discurso produzido com este fim. Pensemos, por exemplo, numa circunstância em que um amigo conta uma piada a outro ou num cômico

que entretém sua platéia, ambos com o propósito deliberado de *fazer* rir. Na segunda situação, o riso não tem razão, não tem motivo, nem foi o resultado da intenção de um sujeito de fazer um outro rir. O riso surge, aqui, numa espécie de corrente, um sujeito ri apenas porque um outro também ri e, num instante, estão todos rindo sem saber do que ou de quem, como se estivessem sendo “contaminados” pelo riso do outro. O riso pelo riso, riso sem motivação (sem qualquer dimensão cognitiva ou apelo interpretativo), o riso incontrollável, o riso “contagante”: o riso deflagrado apenas pela presença de uns aos outros enquanto “corpos que riem”, simplesmente por serem corpos e por estarem juntos; o riso que os *faz ser* um todo que ri tão somente enquanto dura o riso; o riso que tanto requer quanto resulta em um tipo de “contato”. Nesse *fazer ser* reside, aqui, o próprio sentido — um sentido cuja particularidade, como já foi dito, é justamente a de ser, somática e sensorialmente, sentido. O que significa admitir, em outros termos, que a própria “relação intersomática se sobrepõe à intersubjetiva e que, no limite, a primeira substitui a última” (Landowski, 1996a, p.39).

Se observarmos o comportamento dos torcedores num estádio de futebol poderemos descrever experiência semelhante. De repente, não se sabe ao certo nem onde, nem quem, nem quando exatamente, começa a movimentação dos milhares de torcedores nas arquibancadas como se fossem um corpo só: gritando em uníssono em intervalos ritmados, gesticulando juntos, sentando e levantando ao mesmo tempo, fazendo as mesmas coreografias com uma harmonia de bailarinos ensaiados. Não importa se o sujeito não faz parte da torcida organizada de um dos times em campo, não importa nem mesmo se não conhece bem os hinos ou códigos de comportamento próprios àquele ritual, sem sequer se dar conta, num instante, ele pode ser *co-movido*¹³: “contaminado” pelo sentimento do outro, tomado pela mesma emoção, levado pelo mesmo comportamento, envolvido na mesma celebração dotada de um fim em si mesma. Nesses momentos, nos quais se configura, de fato, a natureza espetacular de uma partida de futebol, o torcedor parece se esquecer de assistir ao próprio jogo para sentir, por alguns instantes, ape-

13. Termo já usado por Eric Landowski.

nas o sentir do outro. Todo o sentido produzido, nesses momentos, está em *ser torcedor* — uma condição que depende, aqui, da condição do outro — mais que no próprio objeto da torcida (o time) ou no objetivo do ato mesmo de torcer (estimular os jogadores).

Entre o fazer e o ser

A transmissão direta pela televisão de um jogo da seleção brasileira numa Copa de Futebol produz também, através de outro tipo de interação, o mesmo sentimento coletivo de *ser torcedor*. Por se tratar, no entanto, de uma experiência mediada pela TV, este estado (*ser*) instaura-se, necessariamente, como o desdobramento imediato de um *fazer* persuasivo operado pelo conteúdo da transmissão. Neste caso, o “contato” que se estabelece entre os sujeitos depende, como já vimos, de uma duração compartilhada instaurada pela própria transmissão: todos assistindo ao mesmo tempo ao mesmo jogo que está sendo realizado justamente naquele momento em que está sendo exibido pela televisão. É nessa temporalidade comum ao enunciado e enunciação que a TV constrói, *na e pela* transmissão direta do jogo da seleção brasileira, o “lugar” de interação no qual todos se reúnem como uma totalidade integral comparável àquela que se forma nos estádios (ou nos teatros). É o mesmo tipo de relação espetacular que, agora em torno de uma transmissão, se articula. É também a experiência de um certo tipo de “contágio” que se desenvolve entre os sujeitos: sujeitos que são construídos pela própria TV no momento mesmo em que ela os figurativiza como parte de um só “corpo” que vibra diante da transmissão.

Se há, na transmissão direta dos jogos da Copa, um tipo de interação que pode ser descrita também como uma forma de “contágio” porque depende, sobretudo, de um tipo de contato direto entre os sujeitos, o que a distingue, porém, de uma experiência como a dos torcedores no estádio, do “riso sem razão”, ditado pela intersomaticidade, ou mesmo a da dança, onde o sentido emerge, antes de mais nada, do ajustamento sensível dos dois dançarinos no ato mesmo em que se encontram e dançam? A situação vivida pelos espectadores de uma partida de futebol na TV parece ensejar a des-

crição de um dos eventuais estados intermediários — admitidos por Landowski — entre os modelos da junção e da união. Se o primeiro modelo se configura ainda em torno de um *fazer fazer* e o segundo, de um *fazer ser*, parece possível pensar, ainda em termos de categorias modais, em um regime de sentido estruturado em torno de um *fazer fazer-ser*. Mas por que simplesmente a descrição de um *fazer fazer* entre actantes não explica, na transmissão direta dos jogos da Copa, a produção de sentido neste tipo de situação? A resposta a esta pergunta começa pela compreensão do *fazer* que se opera nas transmissões televisivas. Como em qualquer outra situação comunicativa, a estrutura modal do *fazer fazer*, na TV, corresponde, de modo geral, a um “querer que o outro aja” a partir dos discursos veiculados. A primeira ação proposta por tais discursos é, neste caso, assistir à própria transmissão, já que todo programa de TV pressupõe, implicitamente, um pacto comunicativo entre o *broadcaster* e a audiência (cf. Casetti, 1988).

Como todo pacto, este também consiste numa relação entre os sujeitos fundada numa proposta e na sua aceitação construídas por um processo de manipulação (estratégias de persuasão que variam de acordo com a natureza da transmissão). A proposta inerente a um programa de televisão corresponde, de modo geral, ao próprio convite para assisti-lo ou, se preferirmos, à convocação para que o espectador “faça parte” da transmissão, especialmente quando o que está sendo transmitido se dá no momento mesmo em que se dá a sua veiculação e recepção pela TV. A aceitação corresponde, por sua vez, a um *dever fazer* ou a *querer fazer* parte de tal transmissão que se traduz, concretamente, pela audiência ao programa. Estabelecido este acordo inicial, a relação estabelecida entre os sujeitos (figurativizados pelo *broadcaster* e pela audiência) desdobra-se necessariamente em novas ações pressupostas no próprio ato comunicativo mediado pela televisão: se há discursos em circulação, há também uma intenção do enunciador de operar, através deles, um *fazer saber*, um *fazer crer* ou um *fazer querer*, aos quais se espera que correspondam, da parte do enunciatário, um *querer saber*, um *querer crer*, um *querer querer*. Toda a estrutura do pacto comunicativo instaurado por uma transmissão televisiva resume-se, enfim, a um

fazer fazer entre sujeitos que se opera nos e por objetos particulares, os discursos ou textos portadores dos seus valores.

Voltemos agora à situação específica da transmissão dos jogos da seleção brasileira na Copa 2002, focando nossa atenção para a partida final contra a Alemanha. A construção do pacto comunicativo transcendeu os limites da própria transmissão. Perpassou, como já foi dito, toda a programação da TV no período através de *flashes* ou de entradas “ao vivo” do Japão nos programas que antecediam à transmissão. Como os horários dos jogos durante a Copa 2002 eram inconvenientes, o primeiro desafio enfrentado pelo *broadcaster* foi o de fazer a audiência aceitar a sua convocação (firmar o pacto). Não foi diferente na final de 30 de junho, quando a transmissão da final Brasil x Alemanha começou às sete da manhã de um domingo. No momento mesmo da transmissão, todo o discurso construído pelo enunciador coletivo incumbido de narrar/comentar o jogo estruturou-se, antes de mais nada, em torno de um *fazer saber* (o que se passava e o que se passaria na partida e no estádio) e de um *fazer crer* (que a seleção brasileira, ao final, venceria e conquistaria o pentacampeonato). No entanto, todos estes *fazer*es pareciam antes operar na construção de um outro *fazer*, articulado aquém e além daquela transmissão particular, assim como já ocorria em jogos até menos decisivos: um saber e um crer para, em última instância, nos *fazer ser*. O que exatamente? Ser um torcedor brasileiro ou, o que parece mais exato, ser um torcedor e, por ser um torcedor, ser brasileiro (sentir-se brasileiro) *com e como* milhares de outros alçados a mesma condição justamente pela transmissão.

Foi a transmissão direta da final da Copa pela TV o que nos fez — naquele momento, e não em outro — rezar, vibrar, chorar juntos enquanto assistíamos à seleção brasileira jogar. Foi a transmissão direta do jogo pela TV o que, ao mesmo tempo, em diferentes lugares do Brasil, nos colocou em frente à TV como se já houvesse nisso um fim em si mesmo, como se estar diante da TV naquele momento já fosse ser, plenamente, brasileiro. Foi a TV que, enfim e em uma palavra, nos *co-moveu*. Mesmo quem não costumava acordar tão cedo no domingo, mesmo quem não tinha o hábito de acordar para assistir à televisão, mesmo até quem não gostava de futebol,

não pôde ficar indiferente¹⁴ à transmissão que instaurou um daqueles “dias feriados” na programação da TV subvertendo toda a sua grade. Com a vitória da seleção brasileira, a Rede Globo dedicou o restante do dia à repercussão da conquista da seleção, tema dos programas especiais e dos habituais que foram mantidos naquele domingo. A própria televisão nos mostrou como a maioria dos brasileiros acompanhou e comemorou a conquista do pentacampeonato de futebol em torno do aparelho de TV. A transmissão direta e ininterrupta dos preparativos, do jogo e das comemorações fez sentido, naquele domingo, também por um tipo de “contágio”: instaurou um daqueles momentos nos quais o próprio encontro *aqui-agora* entre os actantes, num espaço-tempo forjado pela própria transmissão, produz aquele tipo de relação dotada de sentido em si mesma.

Foi a televisão mesma quem assumiu, ao estender a “festa” do título ao longo de toda a sua programação domingo, que aquele regime de interação dependia da duração da sua própria transmissão. Por isso, mesmo depois do encerramento da partida, da premiação e de toda movimentação no estádio da final em Yokohama, a Rede Globo continuou transmitindo “ao vivo” dos *links* e dos seus estúdios no Brasil e no Japão, repercutindo a conquista do título, mas, sobretudo, fazendo da TV o “lugar” de comemoração, prolongando a vibração, instaurando um “dia festivo” pela simples interrupção de sua programação ordinária. Nesse domingo, o próprio ato de assistir à TV já se revestiu, entre nós, de um caráter extraordinário não apenas pela excepcionalidade do evento transmitido, mas, sobretudo, porque, com a interrupção do fluxo televisual, pudemos vivenciar uma espécie de “fratura” no cotidiano (cf. Greimas, 1987), uma “quebra da normalidade”, para a qual a própria transmissão concorreu. E o que a Rede Globo tanto mostrou ao longo do que ela mesma batizou de “domingo da vitória”? Basicamente, o que o seu “Bate bola” — programa esportivo “ao vivo” dedicado exclusivamente à Copa — já havia nos mostrado antes: jogadores, técnicos e comentaristas fa-

14. É bem verdade que nem todos aceitaram o pacto comunicativo proposto pela TV, mas, mesmo nesse caso, foi impossível desconhecer o acontecimento midiático proporcionado pela Copa, pois, em todo o Brasil, a transmissão foi acompanhada por manifestações de rua, fogos e buzinações.

zendo balanços da partida e da campanha da seleção brasileira na Copa; familiares dos jogadores da seleção e grupos de torcedores festejando o pentacampeonato nas ruas das principais capitais. O tipo e o teor das inserções sobre a conquista do pentacampeonato nos programas habituais mantidos naquele domingo também se repetiam à exaustão. Não havia nada muito novo para dizer ou mostrar, nem parecia mesmo ser esta a preocupação na cobertura das emissoras de TV. Nesses momentos, quem se mantém à frente da TV o faz menos pelo que deseja *saber*, e mais pelo que almeja *sentir*: sentir juntos, sentir o sentir do outro, mas, principalmente, se sentir junto ao outro no momento em que todos sentem o mesmo. Nessas condições, emerge um novo sentido: uma estesia coletiva que se manifesta, em outros termos, como uma espécie de “contágio por adesão”.

O contágio por adesão

O que representa, do ponto de vista da produção de sentido, este “contágio por adesão”? Trata-se justamente daquele tipo de interação fundada num *fazer fazer-ser*. Este tipo de configuração obedece, de qualquer modo, à lógica do *fazer fazer* (ainda que este fazer seja um *fazer* que se desdobra em um *ser*). Pressupõe ainda, portanto, uma relação transitiva entre um enunciador e um enunciatário, um intercâmbio de valores propostos por estratégias de manipulação. Mas, agora, o *fazer* (perceber, saber, crer) implicado neste tipo de operação, não tem outro propósito que não o de, ao final, nos *fazer ser*: no caso, ser torcedor e, por extensão, ser brasileiro. O sentido que emerge dos *fazer*es operados pelo discurso audiovisual veiculado pela televisão (àquilo a que assistimos) está justamente no regime de interação que a transmissão instaura: uma comunidade comunicativa, uma totalidade integral (“um só coração”) que, forjada pela própria TV, se configura enquanto tal justamente pela adesão de cada espectador, *em ato*, a um mesmo “espírito de corpo”. Tudo se passa como se a própria transmissão, por nos mostrar os outros sentindo, nos fizesse sentir esse sentir do outro, quase como se estivéssemos, fisicamente, juntos, quase que “por contágio”, embora não mais um “contágio” da ordem do contato intersomático, mas também da ordem do estésico.

Parece possível falar, nesse caso, de um contágio da ordem do contato afetivo: um “contágio por adesão” que se produz quando o valor *no* e *do* discurso está na sua capacidade de fazer de si mesmo a própria instância na qual os sujeitos interagem e, no curso desta interação, deixam de se sentir um para se sentir parte do todo. O sentido que se produz, nesse tipo de experiência, está, sobretudo, nesse *ser* juntos operado antes pelo *fazer* persuasivo do discurso. É isso o que ocorre em transmissões, como a da final da Copa do Mundo, que, convocando cada espectador a participar de uma espécie de “corrente” proposta pela própria TV, operam justamente um *fazer fazer-ser* — fazer ser torcedor, fazer ser brasileiro, nesse caso específico. Não estou negando, com isso, a dimensão informativa — e a intenção comunicativa propriamente dita — deste tipo de transmissão, até porque quem liga a TV para assistir a uma final de Copa do Mundo o faz, certamente, para saber o que vai acontecer. Mas, não se pode negar também que, no modo como se articula a transmissão, a dimensão estésica se sobrepõe à informativa e, em muito momentos, oblitera esta última. Não é outra a razão pela qual a transmissão direta da partida final da Copa do Mundo, na Rede Globo, começou pelo menos uma hora antes do início do jogo, quando não havia no estádio o que se mostrar. O que a televisão pôde exibir, nesse intervalo, foi tão somente o comportamento, o sentimento, as manifestações intrínsecas ao *ser* torcedor, um estado para o qual ela concorreu como principal artífice.

Na tentativa de construir este *ser-juntos*, nos momentos que antecederam o início do jogo, assim como nos trinta minutos de intervalo da partida, a televisão insistiu em entradas “ao vivo” das diferentes capitais brasileiras, mostrando a concentração de milhares de brasileiros para assistir ao jogo em telões instalados nas ruas, nos bares e restaurantes, nos clubes. Quando introduzia tais inserções o próprio narrador da Rede Globo, Galvão Bueno, explicitava o objetivo da transmissão naqueles momentos: “vamos começar a passear pelo Brasil, a *sentir* a febre, a *sentir* como está o espírito do brasileiro esperando Brasil e Alemanha” (grifos meus). A tentativa de fazer da transmissão esse “lugar” no qual se dava um tipo de co-presença era tão clara que, cientes do seu papel nas entradas “ao vivo”, os torce-

dores não apenas cantavam e dançavam, gritavam e gesticulavam, mas também exibiam para às câmeras, durante os flashes, cartazes com recados para Galvão Bueno ou para outros torcedores espalhados pelo Brasil (foi o que ocorreu frequentemente nos flashes que mostravam, por exemplo, os brasileiros no Japão dentro e fora do estádio). A consciência de que a transmissão se transformara também no próprio espetáculo — um grande evento midiático — levou esses torcedores, reunidos em torno de *links* da Rede Globo, a ensaiar coreografias e até a compor músicas especialmente para aquele “dia festivo” da TV: “Eu tô feliz/ meu coração não agüenta/ Eu tô feliz/ Eu tô na Globo/ Hoje é dia de penta”¹⁵. Confessando-se emocionado, “arrepinado”, foi o próprio Galvão Bueno quem melhor sintetizou, depois de um desses “giros” pelo Brasil, o sentido que a transmissão se esforçava para construir:

[...] É o Brasil inteiro se agitando, se mobilizando, é a festa do povo brasileiro! Imagine, se daqui a 90 minutos de futebol vier o pentacampeonato, o que vai acontecer por esse Brasil... A festa, essa coisa especial, esse amor tão sem explicação, tão fora dos limites, tão único, do povo brasileiro pela seleção brasileira de futebol... Aqui, no Japão, tão longe, 12 horas de fuso horário, os jogadores estão em campo e o coração do brasileiro vai bater num só ritmo, o ritmo da bola brasileira, do toque brasileiros, do passe, da ginga, da finta, do grito de gol [...] (Rede Globo, 30 de junho de 2002; grifos meus)

Momentos como estes, insistentemente levados ao ar, evidenciam o quanto a final Brasil x Alemanha pode ser apontada como exemplo privilegiado do *fazer fazer-ser* proposto ao espectador por este tipo de transmissão direta. Ao brasileiro que assiste a transmissão de uma partida de futebol da seleção brasileira numa disputa internacional, como a Copa do Mundo, já não é mais reservado ape-

15. Refrão do samba composto por torcedores que se reuniram na quadra da Escola de Samba Vai-Vai, em São Paulo, de onde o repórter Márcio Canuto fez suas entradas “ao vivo” no decorrer da transmissão.

nas o papel de um mero *receptor*: a ele é reservado, incondicionalmente, pela transmissão da TV, um papel de *testemunha*¹⁶. O que distingue, numa descrição semiótica, estas duas posições? O termo “receptor” designa aqui um sujeito que, pressuposto pelo texto nos moldes de um leitor-modelo ou implícito¹⁷, tão somente interpreta o que lhe transmite um emissor, em uma função de natureza estritamente comunicativa. Já o termo “testemunha” define, ao contrário, um sujeito que, construído pelo texto televisual a partir de uma certa posição social pressuposta, exerce antes esse seu papel interpretativo “na condição de”. Em outras palavras, o sujeito que testemunha é, antes de mais nada, um sujeito social: um sujeito que *é* (socialmente) antes mesmo de um *fazer* (interpretativo) ou, ainda, um sujeito que define a natureza do seu *ser* justamente pela operação deste seu *fazer*. Nos grandes “acontecimentos midiáticos”, como a final Brasil x Alemanha, este sujeito corresponde justamente à função de um espectador-testemunha que, como parte da platéia imaginária reunida pela transmissão, compõe também o espetáculo em que ela própria se transforma. Numa espécie de simbiose com aquilo mesmo a que assiste, esse sujeito-testemunha (que “assiste à” na “condição de”) se sobrepõe a esse sujeito-receptor (que apenas “assiste à”), conferindo, justamente por sua prevalência, historicidade a este tipo de transmissão.

O mesmo já não se pode dizer, por exemplo, em relação à maioria dos textos televisuais ficcionais (novelas, filmes, seriados, etc.). Nestes, o sujeito pressuposto pelo enunciado não parece muito diferente daquele construído pelos discursos cinematográficos. Observa-se agora, tanto em uns quanto em outros, a nítida predominância de uma posição meramente comunicativa: o sujeito-receptor é uma instância pressuposta, mas alheia à situação que a própria transmissão instaura — uma espécie de sujeito “sem alma”, um rosto sem traços, em termos mais metafóricos. Se pretendermos identificar, nesses ca-

16. Idéia baseada na distinção que E. Goffman (1979) faz entre “posição comunicativa” e “posição social”.

17. O *leitor-modelo* refere-se especificamente às operações interpretativas, ao “conjunto de condições de êxito, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial”. Para uma discussão mais detalhada (cf. Eco, 1986, pp.44-46).

sos, uma distinção entre tais sujeitos-receptores, esta já não pode se dar numa dimensão semiótica, isto é, não é “construída”, não está “inscrita” no nível textual. Tal distinção só pode ser feita num plano empírico, a partir da identificação do chamado “público-alvo” de cada produto ficcional. É perfeitamente possível, por exemplo, assistirmos tanto na TV quanto no cinema a um filme sobre o “submundo” do futebol (como o filme *Boleiros*, de Ugo Georgetti) sem que, em nenhum dos casos, observe-se, a nível textual, a “construção” ou a “convocação” de um espectador-torcedor. O quadro de participação instaurado por transmissão direta de uma partida de futebol, ao contrário, não se completa sem essa “convocação” de um espectador-torcedor, cuja condição é, em parte, um produto do próprio discurso-enunciado. Este tipo de transmissão exige um sujeito que, antes mesmo de ser um espectador, é também, e principalmente, um *torcedor* (ou um *eleitor*, numa transmissão política; ou um *crente*, numa transmissão religiosa, etc.): um sujeito de estado, coletivo e estésico, forjado pela *comunhão* — um tipo de “sentimento de pertença” — instaurada pelo sentido de “contato” que a própria transmissão produz.

Como a transmissão direta da final entre Brasil e Alemanha, pela Rede Globo, construiu este sujeito que, para *ser* torcedor, precisava também *ser* espectador? Figurativizando-o, basicamente. Para isso, não bastava mostrar as centenas de pessoas que se reuniram nas ruas para torcer, era preciso mostrar que elas se reuniam para torcer em torno de uma televisão (ou telão). Em frente à TV, o que o sujeito freqüentemente via, ao longo da transmissão, era outros que, como ele (ou como se fosse ele próprio), acompanhavam o jogo também em frente à tela¹⁸. “Eu me vejo vendo”: era esta, em última instância, a configuração proposta em tais momentos — uma configuração capaz de, por projeção de um sujeito no outro, produzir um certo “efeito de espelho”. Ora, se o sujeito vê a si mesmo naquilo que vê, parece possível postular, até por um princípio lógico, que ele também é parte do objeto que se mostra. O que é, exatamente, este objeto? Este objeto corresponde aqui à própria situação de transmis-

18. Estas figurativizações ocorriam, de modo mais explícito, nas entradas “ao vivo” dos *links* espalhados pela Rede Globo nas principais capitais, mostrando as concentrações de rua dos torcedores. Nos comentários de Galvão Bueno, locutor da partida e

são de um determinado acontecimento midiático que, por definição, só existe como uma construção também da TV. Considerando então que o próprio ato de assistir à televisão naquele momento é parte dessa situação que configura o acontecimento — midiático — parece ser justamente quando, simbolicamente, o espectador se vê vendo à transmissão que se dá também aqui um tipo de experiência fusional entre sujeito e objeto e, por extensão, entre os próprios sujeitos. É graças a tais momentos que cada um deles se sente integrado àquele todo, parte daquele “corpo”, com “acesso imediato” ao outro: sujeitos em presença uns dos outros, torcendo e vibrando juntos ou, simplesmente, *sendo* juntos brasileiros.

Qual a natureza, enfim, desse sentido que se dá, antes de mais nada, por uma experiência afetiva em comum, ainda que esta seja mediada? Não me parece que estamos, aqui, distantes da descrição de sentido que se instaura por um sentimento de “corrente” ou de adesão, pela incorporação a uma mobilização coletiva ou a uma sensação generalizada de conectividade, ou ainda, em uma palavra, por “contágio”. Não mais, no entanto, um “contágio” que se dá por qualquer tipo de “condutividade” entre corpos (soma ou physis), passando diretamente de um ao outro, como ocorre, por exemplo, com a transmissão da eletricidade ou do calor: um “contágio” que se dá quase que por “impressão”, como marca ou sinal deixado pelo contato físico, pela presença de um corpo sobre outro. Nas experiências proporcionadas por esses momentos de “celebração ritual” da televisão, o que se tem é, ao contrário, um tipo de “contágio” que se dá por “propagação”; como se fosse possível, de modo metafórico, compará-lo à difusão por ondas elétricas ou magnéticas; um “contágio” dotado de uma espécie de natureza etérea; que se estabelece por “atração”, e não mais por “impressão”. Trata-se agora, enfim, de um “contágio” que se dá por adesão; um “contágio” que já não se confunde a com descrição semiótica de uma paixão porque não pode mais ser pensada apenas em termos da sintaxe narrativa da junção; porque agora, o que faz sentido é, essencialmente, *estar* em contato e, por meio dele, *ser* junto.

âncora do “Bate Bola”, não faltavam, no entanto, referências verbais à própria participação e mobilização dos telespectadores pela cobertura da TV.

Bibliografia

- BARTHES, R. 1996. El teatro griego. In: _____. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Trad. esp. C. F. Medrano. Barcelona: Paidós.
- CASETTI, F. 1988. "El pacto comunicativo en la Neotelevisión". *Documentos de trabajo*. Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y TV, Valencia, n.5.
- DAYAN, D. & KATZ, E. 1996. *Media events. The live broadcasting of history*, 3.ed., Cambridge, Massachusetts/London, England: Harvard University. Cf. também: *A história em directo. Os acontecimentos mediáticos na televisão*, trad. port. Ângela e José Carlos Bernardes. Coimbra: Minerva.
- ECO, U. 1986. *Lector in fabula*. Trad. A. Cancian. São Paulo: Perspectiva.
- FECHINE, Y. 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 – PUC-SP.
- GOFFMAN, E. 1979. "Footing". *Semiotica*. Berlin/New York/Paris: Mouton Publishers, vol. 25-1/2.
- GREIMAS, A. J., 1987. *De l'Imperfection*. Périplex: Fanlac. Cf. também: *Da Imperfeição*, trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- GREIMAS, A. J.; LANDOWSKI, E. 1981. Análise semiótica de um discurso jurídico: a lei comercial sobre as sociedades e os grupos de sociedade. In: _____. *Semiótica e ciências sociais*, trad. port. A. Lorencine e S. Nitirini. São Paulo: Cultrix.
- LANDOWSKI, E. 2002. *Presenças do outro*, trad. port. M. L. Pereira et al.. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 2001. "En deçà ou au-delà des stratégies: la présence contagieuse". *Caderno de Discussão do Centro de pesquisas Sociosemióticas*, São Paulo, n.7.
- _____. 2000. "Estatuto e práticas do texto jurídico". *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*, trad. port. J. P. Mazargão. São Paulo: Annablume, n.14.

- _____. 1999a. Sobre el contagio. In: DORRA R.; LANDOWSKI, E.; OLIVEIRA, A. C. Oliveira (eds.). *Semiótica, estesis, estética*. São Paulo/México: EDUC/UAP.
- _____. 1999b. "Modes de présence du visible". *Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, n.5.
- _____. 1996a. Viagem às nascentes do sentido. In: SILVA, I. A. (org.). *Corpo e sentido*. São Paulo: Editora da UNESP.
- _____. 1996b. "Para uma abordagem sociosemiótica da literatura", *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*. São Paulo: Annablume, n.11.
- _____. 1992. Algumas condições semióticas da interação. In : LANDOWSKI, E. *A sociedade refletida*, trad. port. E. Brandão. São Paulo: Educ/Pontes.
- REQUENA, J. G. 1995. *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad*. Madri: Catedra.

La Gran Pizarra, la ciudad de la imagen*

*Este trabalho foi ilustrado com obras plásticas do autor.

NICOLÁS AMOROSO BOELCKE
Universidad Autonoma Metropolitana - Azcapotzalco/México

Resumen

El artículo propone una lectura de la ciudad como imagen, partiendo desde una fotografía hipotética. Aborda, primero, el sentido de la imaginación y los límites para compartirla. Luego, tomando la imagen de referencia, construye disímiles lecturas a través de un diálogo entre dos observadores del objeto. Al intervenir el autor de la imagen aparece una dimensión que no había sido contemplada. Deja así entrever la diversidad de lecturas que un mismo texto icónico produce, pues la ciudad es el gran pizarrón donde se escribe la historia y, tomando una metáfora escénica, presenta, sin agotarlas, las diversas cotas de lectura a las que se tiene acceso para identificar sus componentes.

Palabras-clave

lectura, ciudad, imagen, iconismo, polisemia

Abstract

This article proposes a reading of the city as image, from a hypothetical photography. It approaches, firstly, the sense of imagination and the limits to share it. Then, taking the reference image, it builds different readings through a dialogue between both of the observers of the object. With the interference of the image's author, a dimension not yet contemplated appears. Consequently, it allows to glimpse the diversity of the readings that a same iconic text can produce. The city is the great blackboard in which the history is written and, taking a scenic metaphor, presents, without exhausting, the different parts of the reading to which someone has access in order to identify its components.

Key words

reading, city, image, iconism, polissemey

Si yo imagino que tú imaginas no quiere decir que los dos estemos imaginando lo mismo. ¿Quién me dice que la mía contiene a la tuya?, tal vez tú; pero aun en ese caso, ¿hasta que punto puedo absorber todas las sutilezas de tu imaginario? No puedo, por más que tenga el ferviente deseo de lograrlo.

Además, está el problema de la interpretación, donde imagino cosas que tienen que ver con lo que creo conocerte. Pero, todos sabemos que por más que lo anhele, no te conozco, no te conozco lo suficiente y esta es la fascinación que en mí ejerce, creer que llegaré a conocerte antes de que la muerte nos alcance. Vano propósito que llena los humos de nuestras vidas: seguir imaginando juntos, cada quien por su lado, donde ni siquiera la complementariedad alcanzaremos.

La imagen, signo de las cosas

Tal vez aquí podamos acercarnos un poquito en nuestras dimensiones individuales. Aproximar tú quimera y la mía por medio de la imagen, como representación de lo existente. Es una similitud, un signo de las cosas que puede conservarse independientemente de las cosas mismas (Abbagnano, 1999, p. 651). Tanto, y mejor aún, cuando tú y yo podemos verla en el mismo momento, juntos. La fotografía está allí, es un texto, nos habla en forma elocuente:¹ estamos mirando una calle. Observa, me dice ella, y señala un puesto de periódicos, es grande y está colmado de publicaciones de diverso tipo. La imagen muestra un verdadero universo de imágenes en las revis-

1. *A partir de una voluntad puramente documental, el film penetra poco a poco en el terreno del relato, de la historia, que no por ser real deja de adoptar las formas de la ficción* (Ropars Wuilleumier, 1971, p. 31).

tas que no podremos hojear, pero desde las portadas nos convencen de su existencia por el propio objeto que representan. La imagen verdadera y propia es lo impreso, formado y diferenciado del objeto existente conforme a su existencia y que, por lo tanto, no sería si el objeto mismo no existiera (Abbagnano, 1999). Ella sigue concentra-



da en el puesto, en las publicaciones, y es así que destaca: eso indica que es un pueblo culto, que lee. Pienso en el gran porcentaje de analfabetos que arrojan las estadísticas y que ella desconoce por no pertenecer al país. Acerca una lupa para observar mejor y agrega que hay revistas caras y hasta

especializadas, se ve muy claramente, incorpora ella, que es gente interesada en cuestiones diversas y trascendentes. Sucede, sin embargo, que muy pocos tienen acceso a ese material. Fíjate, agrega entusiasta, los periódicos muestran en sus titulares que responden a un amplio abanico político, esto indica que existe libertad dada la índole heterogénea de lo que exhiben. En esto se acerca bastante a lo real, si aceptamos primero que el conjunto está dentro de un registro de lo permitido, ya que el crecimiento de alternativas políticas más radicales ha sido coartado por la inteligencia del estado aunado a una serie de frustraciones de la causa popular. Si la imagen es un texto que podemos leer, en estos titulares, la palabra es la imagen que nos informa sobre un conjunto híbrido. La palabra como significado último o primero de un acto de comunicación. El discurso tiene el sentido de la realidad posible que manifiesta y, contrariamente, oculta la verdad que no puede exponerse. Además, enfatiza ella, el entorno es el de un barrio de pocos recursos y ello habla de que los sectores más desprotegidos tienen un interés elevado. Conozco el sitio donde fue tomada la placa y por su angulación, miente o, quizá, el autor buscó enfatizar un contraste entre lo paupérrimo del medio y la exuberancia de las publicaciones. Lo cierto es que se encuentra en

el límite entre dos asentamientos de clases distintas. La de mayor poder adquisitivo está a las espaldas del fotógrafo.

Una imagen significa a partir de lo que muestra. Para el que tomó la foto, el puesto de periódicos podría haber sido una simple referencia que entró en el encuadre, o se encuentra allí porque no lo pudo evitar, dado que su interés primordial se ubicaba en otro punto: un carromato tirado por caballo que traslada trastos viejos está cruzando la escena. Quería, tal vez, mostrar un pasado que se niega a desaparecer. Esa es mi interpretación de su intención, aunque es altamente probable que él viese otra cosa que yo no percibo y la imagen tiene para mí un significado distinto del que le dio origen. En tanto ella, realiza una lectura diversa, válida, a partir de los elementos que destaca, si no fuese porque ignora el entorno y la realidad en la que se inscribe y por ello, me parece, sus conjeturas están equivocadas. Le apporto esos datos que le faltan, pero no está muy convencida de mis aseveraciones. Es innegable que es mejor lo que ella percibe porque, en definitiva, es el futuro que anhelamos. Una ficción que nos encanta y tranquiliza frente a una realidad decididamente más cruda.

Conozco al fotógrafo y lo llamo poniéndola al teléfono. Confirma mis datos sociológicos pero contradice mi interpretación sobre el propósito de la imagen. Su intención fue retratar una atmósfera, con ese tamiz tan particular que la lluvia² fina le confiere al paisaje urbano.

La imagen está cargada de significados, que son diversos, de acuerdo al ángulo desde el que se los observe. Todas y cada una de las interpretaciones son factibles, algunas están contenidas en la propuesta³, para otras es necesario contextualizarla en la realidad de la que emerge.

¿Por qué no pensar que el fotógrafo tenía *in mente* una imagen borgeana al momento de componer la suya?, una imagen que

2. *Lo húmedo y lo seco tienen su influencia hasta en la literatura. El poeta inglés Tenneyson mostró su predilección por palabras como tenue, pálido, débil, borroso, nublado, oscuro, frío, monótono, mustio, empapado, calado, rociado, etc., etc. Así, la humedad del paisaje en que vivió Tenneyson se reflejó en su lenguaje* (Beljon, 1993, p. 100).

3. *El antiguo estilo de interpretación era insistente, pero respetuoso; sobre el significado literal, erigía otro significado. El moderno estilo de interpretación excava y, en la medida que excava, destruye; escarba 'más allá del texto' para descubrir un subtexto que resulte ser el verdadero* (Sontag, 1996, p. 29).

deriva de otra y permite ver una circunstancia que de distinta manera, tal vez, le hubiera pasado desapercibida.

*Los carros de costado sentencioso
franqueaban tu mañana
y eran en las esquinas tiernos los almacenes
como esperando un ángel* (Carrizo, 1983, p. 192).

Ahora, condicionado por esta inesperada asociación, trato de recordar, primero; como no lo consigo, tomo la lupa para ver si en una literalidad, no siempre adecuada, podía encontrar la ternura de los negocios barriales. Inevitablemente está allí, no el que se refiere a la tienda de comestibles, lo reemplaza un bazar que hasta puede contener un ángel... de porcelana, o latón. Es posible que el fotógrafo conociese el poema y en un encuentro fortuito con la realidad hubiese podido registrar el carromato *de costado sentencioso* o soy yo en mi doble lectura que creo el vínculo, pienso que si fuese editor que necesita ilustrar el poema de Borges utilizaría esa imagen (cortándole el puesto de revistas). Creo que una y otra terminan encontrándose en algún punto pese a que no se refieren ni al exacto momento histórico, ni a la misma hora del día y, sin embargo, se corresponden.

La imagen, en tal caso, antecede a la imagen que estamos detallando, ya estaba, tenía una existencia previa a su propia presencia gráfica. Esto en la inteligencia de quien lo percibe como un enlace, es por lo tanto una interpretación. La imagen, entonces, es un fenómeno que puede estar contenida en un antecedente, en el propio medio o en otro diferente, es anticipatoria. También puede constituir una prefiguración que no termina de cuajar o un algo que luego encontrará su sentido. La imagen como forma de la imaginación.

La primera imagen siempre volvía: la habitación roja con las mujeres vestidas de blanco. A menudo algunas imágenes vuelven a mi mente con tozudez sin que sepa lo que quieren de mí. Después desaparecen y reaparecen de nuevo, y son exactamente iguales. Cuatro mujeres vestidas de blanco en una habitación roja. Se movían y

se hablaban al oído, y eran extremadamente misteriosas. Justo entonces yo estaba ocupado en otras cosas pero, como volvían con tanta tenacidad, comprendí que querían algo. La escena que acabo de describir me ha perseguido un año entero. Al principio, naturalmente, no sabía cómo se llamaban las mujeres, ni por qué se movían bajo una luz matinal gris en una habitación empapelada en rojo. Había rechazado esta imagen una y otra vez y me había negado a colocarla como base de una película (o de lo que sea). Pero la imagen se ha obstinado y, de mala gana, la he identificado: tres mujeres que esperan a que muera la cuarta. Se turnan para velarla (Bergman, 1992, p. 74).

Aquí la imagen actúa como anticipación de lo existente pero, no por ello pierde el sentido de representación de una cosa dada, real, verdadera: cuatro mujeres en un ámbito determinado. En cierto sentido los términos imagen y representación tienen el mismo significado (Ferrater Mora, 1998, p. 211). Falta la interpretación que le confiera su carácter para que la imagen adquiera un motivo, la narración⁴ que le permita su ser temporal a esa presencia espacial. Finalmente Ingmar Bergman le encontrará una dirección a esas presencias recurrentes y de allí surgirá el guión y la película titulada *Gritos y susurros*.

La propia ciudad que la fotografía representa puede constituirse en un hecho que la precede. Tanto por las posibilidades de manipulación que el medio facilita como por la constitución de un suceso que el autor supo ver como un instante único e irrepetible, inclusive para él mismo. El fotógrafo narraba que su intención fue la de retratar un clima, un sentimiento que la luz y la lluvia le produjeron. Esa lluvia omnipresente en este retrato de barrio convoca a otros fantasmas. La lectura de una imagen que se ha instalado en mi espíritu, motiva entonces otros recuerdos y asociaciones. A mitad de la cuadra, casi escondido por la angulación y un puesto de verduras se abre una callejuela estrecha cuyo estado seguramente ha sido alterado por la llovizna.

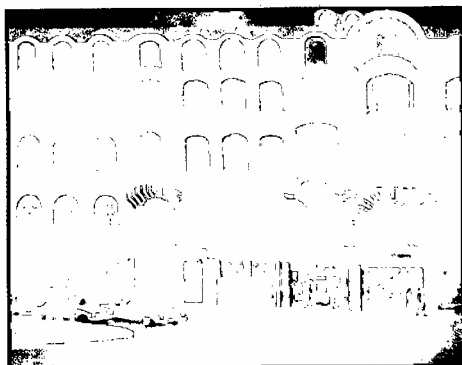
4. ...la dimensión narrativa que es fundamental en semiótica (Greimas; Courtés, 1991, p. 137).

*Tal vez allá en la infancia, su voz de alondra
tomó ese tono oscuro de callejón (...)
tus tangos son criaturas abandonadas
que cruzan sobre el barro del callejón
cuando todas las puertas están cerradas
y ladran los fantasmas de la canción. 309*

Es el conocimiento de lo que no se ve que me lleva en este caso a establecer la analogía. Ejercer una vieja preocupación mía, la de *ver* lo que está detrás, la imagen que la propia imagen oculta. Tal presunción es un elemento de tensión que carga de energía la imagen que se trate, a manera de ese halo de misterio que deriva de una escalera inconclusa. Como si esperase que desde ese lugar emergiera la Malena a la que le canta Homero Manzi. El clima que envuelve a la imagen adquiere entonces la otra dimensión que posee, la percepción del sonido. Dado que las imágenes no afectan solamente al sentido de la vista, sino también a los oídos y al olfato; las sensaciones experimentadas por estos son causadas asimismo por irradiaciones de las imágenes.

Recuerdo que el lugar está en la intersección de la calle Columna Pretes y la avenida Coronel Aureliano Buendía. Una esquina mítica donde suceden estas cosas y pueden pasar muchas más, en la medida que la fotografía circule entre distintos observadores, de los dos tipos, de los que transitaron por el lugar como de aquellos que jamás lo recorrieron. Sucesos congelados, en una especie de presente perpetuo, activarán otras lecturas, otras vivencias en las que la imagen no será necesariamente culpable. Es menester que entre en juego con distintas imaginaciones para encontrar nuevas voces. Esto sin contar que en el juego de lectura aquí propuesto se han tomado sólo unos pocos elementos de lo que contiene. Podríamos detenernos en esos niños que juegan en la banqueta; o ese otro señor que pone cara distraída mientras el perro unido a él por el cordel hace sus necesidades; o esos jóvenes que se soban con fruición, besándose con idéntico ánimo; o la viejita que los observa con ganas de haber nacido en época más reciente; o esos licenciados que grillan la mejor forma de servir al pueblo al que representan; o esos

ladronzuelos que permanecen atentos a la posibilidad del próximo atraco automovilístico, o aquellos otros; o los de más acá sin olvidar a los de más allá, como aquel que se ha guarecido en un pórtico del inclemente mientras descansa junto a sus timbales con los que obtiene algunas monedas. Sin salir de los propios personajes y sus actitudes podemos continuar con la lectura de sus indumentarias, el calzado, la vestimenta, tanto por calidad como por actualidad y formas de uso.

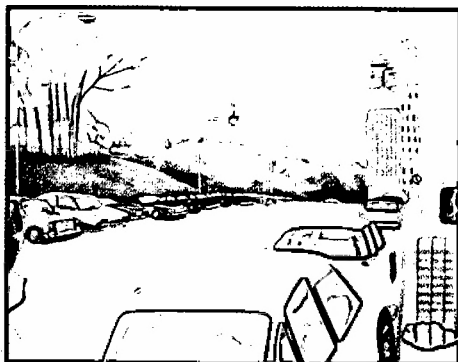


¿Y los edificios? Al fondo se divisa una torre con su innegable sentido fálico, su intención de llegar al cielo y obtener la supremacía sobre su entorno. O el propio símbolo del cielo en esa cúpula, que parece un bosquejo en el paisaje diluido. O, más acá, el misterio que los balcones representan. O los arcos que se dibujan en una fachada, contrapuestos a un muro *ciego* que declara con la solidez de su presencia la contundencia de la intimidad que preserva. La gran cantidad de signos que la arquitectura propone: soporte, sostén, cerramiento, apertura, repetición, ritmo, dirección, movimiento, cavidad, coherencia, ornamento, jerarquía. O la asociación con elementos geométricos: el punto, la línea, el cubo, la esfera, la pirámide.

El color es otra dimensión a considerar cuando se realiza el análisis de una imagen. Tanto el que corresponde a lo edificado, o al de las señales de tránsito, como el que deambula en las personas que lo portan en su indumentaria y los vehículos diversos que circulan por la zona. Estos, asimismo, aportan una valiosa información sobre época, poder adquisitivo y preferencias estéticas, no con un sentido concluyente, porque necesitaríamos mayor información gráfica y

conocimiento sociológico para intentarlo. Los elementos de lectura son variados y afecta a diversos niveles, cuyo intento por desagregarlos reconoce distintas paternidades, la intención aquí es hacer un barrido que entienda a las posibles angulaciones⁵ para realizarlo, tomando referencias que van más allá de la propia imagen. A su vez trata de entender que toda representación está cargada de cierto grado de significación. Dependerá de la intencionalidad del autor para que tal circunstancia alcance mayor profundidad, tal el caso que nos ocupa. Sin embargo, la más simple imagen turística tendrá una carga significativa que se potenciará en la medida que la misma sea contextualizada.

Al identificar el lugar por la intersección de sus calles, recorro a otro elemento de indagación. Un plano de la ciudad permite observar, desde otro ángulo, ese rincón, convertido ahora en un conjunto de líneas con marcas en diversas direcciones. Una cuadrícula que se



altera por la presión de otras formas precisas, círculos, trapecios, trapezoides, rectángulos y diversas figuras geométricas con las que el capricho y el progreso fueron agrediendo a la traza colonial (*En lugar de tu bar me encontré una sucursal del banco hispanoamericano*, dice

Joaquín Sabina en *Y nos dieron las diez*). En este plano, se pueden localizar mejor los elementos que abarca el conocimiento. Explicar donde se ubican las diferencias sociales que la foto no muestra o el callejón oculto. Esta individualización permite diseñar un tránsito hacia la zona, si se desea tomar contacto con la imagen corporeizada en su sitio original. Prever el recorrido mediante la información sobre líneas

5. *Sabemos lo que hay de desconcertante en la proximidad de los extremos o, sencillamente, en la cercanía súbita de cosas sin relación; ya la enumeración que las hace entrechocar posee por sí mismo un poder de encantamiento.* (Foucault, 1998, p. 2).

de autobuses o trenes subterráneos, cuadras que se tendría que cubrir caminando, calcular tiempos de recorrido para llegar a la hora señalada por el autor y, si la obsesividad nos es permitida, consultar el estado del tiempo para encontrar un día con posible llovizna. La representación esquemática que el plano de la ciudad propone se convierte en otra imagen, con rasgos fundamentalmente conceptuales.

Esta esquematización que el mapa formula puede alcanzar una dimensión distinta si recurrimos a un complemento: la fotografía aérea. Tenemos allí un acercamiento vivencial que nos aproxima a una situación manifiesta y complementaria. Desde los valores simbólicos: el techo representación de lo femenino, principio protector. Y si bien en nuestro caso no se llega al extremo de algunos pueblos que decoran los tejados con tesoros y trofeos de caza para aumentar su fuerza protectora (Bruce-Mitford, 1997, p. 95), si podemos ver que es lugar de almacenamiento de objetos diversos que, fuera de su función de bodega, aparentemente práctica, pueden cumplir idéntico fin. Es posible leer también las características del asentamiento⁶, tanto por el material empleado como por aquellas terrazas dedicadas al esparcimiento, por ser solaz de sus residentes. También nos es dado mirar, curiosear, en la vida de los que allí habitan al observar sus patios, fondos y jardines.

Al mirar el sitio desde un punto de vista elevado, podemos continuar, por sucesivas ampliaciones de imagen, lo que no implica necesariamente la expresión gráfica, hasta el cosmos.

Después de esta larga disquisición sobre las potenciales de lectura de una imagen de ciudad, ella regresa a la visión de la propia fotografía para analizar una magnitud que parecía haber pasado desapercibida, aunque estuvo implícita en todo el discurso: la dimensión estética. Los valores formales, que la obra posee en amplitud. El tratamiento del color, el sentido del tono; los elementos compositivos, desde el encuadre, direcciones, equilibrio y pesos. La fuerza expresiva en el uso de la luz y los contrastes. El juego de texturas y la percepción del movimiento. La sensibilidad de su autor, en suma.

6. Las expresiones 'leer una casa', 'leer una habitación', tienen sentido, puesto que habitación y casa son diagramas de psicología que guían a los escritores y a los poetas en el análisis de la intimidad (Bachelard, 1975, p. 70).

Fue una imagen de una calle de ciudad, fue una parte de una imagen. En ese mismo sitio se pueden obtener diversas imágenes cambiando el ángulo o la hora del registro. Idéntico proceso se puede realizar en un sitio contiguo y en el que le sigue y el de más allá⁷. Ni tan siquiera es necesario registrarla, la ciudad provee de suyo innumerables imágenes. Es, por excelencia, un territorio de las imágenes.

La imagen juega un papel siempre importante en la práctica teatral contemporánea, pues se ha erigido en noción que se opone a las de texto, fábula o acción. El teatro habiendo reconquistado completamente su naturaleza visual de representación, llega incluso a invocar una sucesión de imágenes escénicas y a tratar los materiales lingüísticos y actanciales como imágenes o cuadros (Pavis, 1996, p. 268).

El escenario

La ciudad es el gran pizarrón donde se escribe la historia. Su lectura, aunque evidente, no siempre es fácil por los signos contradictorios que presenta. Residencia por soberanía de la comunicación con el mundo, tal es el testimonio de cables y antenas, donde febriles transitan palabras e imágenes. La ciudad es un lugar de acontecimientos, reales y figurados, cotidianos y simbólicos. Es un sitio privilegiado de la memoria y su ejercicio. Es la plaza donde lidiar con los efectos inevitables del tiempo. Con enclaves de fealdad en ciertos entornos de rasgos estéticos avanzados. Enormes discordancias temporales, en el estilo, en lo artístico y en su funcionalidad. Ámbitos que condicionan la obra aislada, enalteciéndola en su valoración o realzando su depreciación. Convivencia, no siempre armónica, de lugares públicos con sitios privados. Incidencia de ciertas edificaciones que alteran el desarrollo de la vida urbana, tales como fábricas o estadios deportivos, instalados en un entramado que no les corresponde. El hipódromo y el lugar para la muerte, verdadera ciudad

7. *El mundo objetivo resulta dividido en dos esferas: una visible y la otra invisible, y desde el momento en que la cámara enfoca algo, inmediatamente surge la cuestión de saber no sólo que está viendo, sino también qué no existe para ella.* (Lotman, 1979, p. 35).

dentro de la ciudad. Los edificios en altura en desaforada competencia, verdaderas cajas de cristal, calentando la ciudad con sus reflejos.

La escenografía

Una espacialidad donde transcurre el acaecer humano. Lugar de expresión del diario acontecer que en su monotonía muestra lo diverso de los instantes que van cambiando. La suciedad, el humo, el calor, la congestión, el caos. El sentido frenético de lugares céntricos manifiesta su contraste con la bonhomía del barrio. La ciudad como territorio de caza, lugar anónimo y de riesgo. Las mil caras que se van modificando conforme avanza el tiempo, para repetir día tras día ese siempre renovado rito. La calle como ámbito supremo para el desarrollo de la vida y su actual contrapartida y competencia en el centro comercial que torna más anodina la experiencia. Los elementos móviles de una ciudad, en especial las personas, son tan importantes como las partes fijas. Las inscripciones en los muros, los graffitis como expresión conceptual y estética y su impronta actual con la modificación radical de sus códigos, cada vez más cerrados, en los que participan grupos humanos específicos. Los diversos elementos de comunicación gráfica, con sus anuncios inmóviles o animados, desde el espectacular al cartel y desde las señales de tránsito a las bandas peatonales.

Los actores

La ciudad, el hecho urbano, las edificaciones, las calles, comparten el concepto de imagen, imagen ambiental, tanto en las ideas de identidad, como en las de estructura y significado (Lynch, 1999, p. 17): identificación de un objeto, su distinción con respecto a otras cosas, su reconocimiento como entidad separable; la relación espacial con otros objetos y con el propio observador genera el sentido de estructura y de ellos se deriva el tercero, esa imagen debe tener cierto significado, intelectual, práctico o emotivo. El desarrollo de la

imagen constituye un proceso bilateral entre observador y observado, es posible fortalecer la imagen mediante artificios simbólicos, utilizando intermediarios plásticos o con la manipulación de la imagen por medios electrónicos; o mediante la reeducación de quien lo percibe, o bien remodelando el entorno. Una ciudad que pudiera aprehenderse con el tiempo como una gran continuidad, con sus muchas partes diferenciadas pero nítidamente vinculadas entre sí. Una imagen ambiental eficaz confiere a su poseedor una fuerte sensación de seguridad emotiva. Donde sus rasgos más determinados y preeminentes: espacialidades abiertas, la vegetación, el sentido del movimiento en las grandes vías, los contrastes visuales, resulte ser la expresión de particular importancia en el paisaje urbano de que se trate.

La puesta en escena

La espacialidad de la ciudad latinoamericana, diversa a los antecedentes que permitieron su surgimiento, singular en su caos vital, expresión de la luz del paisaje que la contiene. Ciudades mediterráneas, ciudades puertos, de montaña o del llano, de fundación reciente o de gran abolengo histórico.

La representación

La ciudad en el día y en la noche, el centro y la periferia, la calle y el parque, el invierno y el verano, el sol y la lluvia, el conjunto edilicio y el detalle, el orden arquitectónico y la fachada singular, el movimiento ciudadano y el silencio de los ventanales, el tráfico automovilístico de las avenidas y las zonas de reposo, la presencia del muro con sus ornamentos y los cristales que marcan su ausencia, los elementos de identificación y de redundancia, el interior público, como el bar, el restaurant, y el interior privado, como la casa, las diversas ciudades que viven en una misma ciudad, los objetos que constituyen el mobiliario urbano, las construcciones que congelan el tiempo y los edificios actuales que niegan toda singularidad a las ciudades, ubicándolas en una tierra de nadie que las hace similares a

las de otra parte, a las de cualquier parte, verdadera transnacionalización de la arquitectura y el urbanismo. Los componentes estandarizados, tan típicos de las construcciones modernas, como un reflejo de los métodos, de la práctica técnica y de los principios estéticos del presente. El diseño urbano, siendo un hecho espacial, lo es también temporal. La ciudad cambia constantemente, sin un patrón establecido, alejada de toda métrica musical, es sólo pautada por la organización de sus calles, la estructura de sus cuadras



y ciertos códigos municipales, hechos que muchas veces resultan arrasados a nombre del sacrosanto progreso. La renovación urbana por criterios de funcionalidad, generalmente de fascinación por el cambio y, sobre todo, de modernidad, enmascarando el mercantilismo. Provocan el rompimiento abrupto del entorno modificando la trama y alterando las estructuras.

Si yo imagino

Si yo imagino que tú imaginas no quiere decir que los dos estemos imaginando lo mismo. Si una imagen gráfica nos sirve de intermediaria, podremos acercarnos tantito. Si a esa imagen la produce uno de nosotros, mejor. Seguro que no alcanzaremos el punto final de la convergencia. Nos puede servir de consuelo que jamás Van Gogh pudo pintar ese amarillo que buscó durante toda su vida.

Bibliografía

- ABBAGNANO, Nicola. 1999. *Diccionario de Filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ALEXANDER, Christofer. 1976. *Urbanismo y participación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ARNHEIM, Rudolf. 1962. *Arte y Percepción visual*. Buenos Aires: Eudeba.
- BACHELARD, Gaston. 1975. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BELJON, J. J. 1993. *Gramática del arte*. Madrid: Celeste ediciones.
- BENEVOLO, Leonardo. 1979. *Historia del urbanismo moderno*. Madrid: Editorial Blume.
- BERGMAN, Ingmar. 1992. *Imágenes*. Barcelona: Tusquets Editores.
- BRUCE-MITFORD, Miranda. 1997. *Signos y símbolos*. Buenos Aires: El Ateneo.
- CARRIZO, Antonio. 1983. *Borges el memorioso*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CASTELLS, Manuel. 1978. *La cuestión urbana*. México: Siglo XXI.
- DORFLES, Gillo. 1963. *El devenir de las artes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FERRATER MORA, José. 1998. *Diccionario de Filosofía Abreviado*. México: Editorial Hermes.
- FOUCAULT, Michel. 1998. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (coord.). 1998. *Cultura y Comunicación en la Ciudad de México*, Primera parte, *Modernidad y multiculturalidad: la ciudad de México a fin de siglo*. México: UAM y Grijalbo.
- _____. 1998. *Cultura y Comunicación en la Ciudad de México*, Segunda parte, *La ciudad y los ciudadanos imaginados por los medios*. México: UAM y Grijalbo.

- GIDIEON, Sigfrido. 1968. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Ediciones McGraw Hill.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. 1991. *Semiótica*. Madrid: Editorial Gredos.
- LEFEBVRE, Henri. 1975. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones Península.
- _____. 1975. *La revolución urbana*. Madrid.
- LYNCH, Kevin. 1999. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- LOTMAN, Yuri M. 1979. *Estética y Semiótica del Cine*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- MÜLLER-BROCKMANN, Josef. 1988. *Historia de la comunicación visual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MUMFORD, Lewis. 1979. *La ciudad en la historia*. Buenos Aires: Infinito.
- PAVIS, Patrice. 1996. *Diccionario del teatro, Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- RODRÍGUEZ VIQUEIRA, Manuel; IBÁÑEZ, Pedro Manuel (coord.). 1992. *Las ciudades del Encuentro*. México: Noriega Editores.
- ROPARS WUILLEUMIER, Marie Claire. 1971. *Lecturas de cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- SONTAG, Susan. 1996. *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara.
- TOPALOV, Christian. 1979. *La urbanización capitalista*. Edicol.
- UNIKEL, Luis. 1976. *El desarrollo urbano de México*. El Colegio de México.
- VÁZQUEZ RIAL, Horacio. 1988. *Las ciudades, Buenos Aires*. Barcelona: Ediciones Destino.

A comunicação nas ciências da linguagem

GERALDO CARLOS DO NASCIMENTO
Universidade Tuiuti do Paraná/UTP

Resumo

Este trabalho situa a questão da comunicação na sua vertente relacionada com as ciências da linguagem, que ganham corpo, embora suas origens remontem a Saussure, a partir do ensaio de Roman Jakobson, *Linguistic and Poetics* (1960), no qual é apresentado um esquema básico da comunicação. As fragilidades deste esquema, ainda vinculado às noções da sociologia funcionalista (Laswell/Scharam), logo se fizeram notar, particularmente no que se refere à sua operacionalização; mas foi a partir de sua crítica, conforme se defende aqui, que a semiótica greimasiana pôde, ao articular comunicação e sentido, estabelecer bases mais consistentes para a discussão da noção de comunicação e se seu campo presumível.

Palavras-chave

comunicação, ciências da linguagem, semiótica greimasiana

Abstract

This work sets the question of communication in its versant related to the increasing language sciences, which origins date back to Saussure starting from Roman Jakobson's essay *Linguistic and Poetics* (1960), where a basic scheme of communication is presented. The fragility of this scheme, still linked to the functional sociology (Laswell/Scharam), was soon noticed, particularly when referring to its practicing; but it was from its critique, as defended here, that the Greimasian semiotics could establish more consistent basis to the discussion of the notion of communication and its assumed field, as articulating communication and meaning.

Key words

communication, language sciences, greimasian semiotics

Os antecedentes do esquema da comunicação de Roman Jakobson, do qual partiremos para nossas investigações sobre a noção de comunicação¹, podem ser encontrados de forma embrionária em Karl Bühler, que distinguia, na atividade lingüística, três funções inerentes à natureza da própria língua: a representação, a expressão e o apelo.

Cada uma dessas funções estabeleceria uma relação entre o signo lingüístico com uma das três instâncias extralingüísticas requeridas em qualquer funcionamento da fala: a realidade (à qual se refere o signo), o sujeito destinador e o sujeito destinatário. A partir desse vínculo, Bühler define as funções da linguagem como: 1) expressiva, fundada no ponto de vista do destinador; 2) apelativa, no ponto de vista do destinatário; e 3) representativa, que remete ao referente ou ao seu contexto².

Considerando as teorias em voga nas décadas de 50 e 60 entre engenheiros norte-americanos das telecomunicações e preocupado, basicamente, em dar conta dos fatores que envolvem o ato de comunicação³, Jakobson acrescenta mais três elementos a este

-
1. Este trabalho, desenvolvido a partir de um texto que apresentamos em nossa tese de doutorado (1997) e do qual preparamos uma versão a XXI Compós, realizado na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-RJ) em junho de 2002, situa a questão da comunicação na sua vertente relacionada com as ciências da linguagem, que ganha corpo, embora suas origens remontem à Saussure, a partir do ensaio de Roman Jakobson *Lingüística e Poética*, publicado originalmente em 1960, em New York.
 2. Jan Mukarovsky, na década de 30, também com base neste esquema de Bühler, distinguiu uma quarta função: a função estética, que estaria fundada no contexto e não na realidade do referente, como seria o caso específico da linguagem denotativa.
 3. "A linguagem deve ser estudada em toda a variedade de suas funções. Antes de discutir a função poética, devemos definir-lhe o lugar entre as outras

esquema, e os redefine uns em função dos outros, como convinha aos preceitos do emergente estruturalismo⁴, e seu esquema da comunicação passa a contar com seis elementos: o destinador, o destinatário, a mensagem (transmitida de um para outro), o contexto ou referente (verbal ou verbalizável), o código (mais ou menos comum aos atores da comunicação) e o contato (que repousa sobre o canal físico e/ou a uma conexão psicológica entre o destinador e o destinatário). Este último fator, Jakobson foi buscar nas concepções do antropólogo Malinowski⁵, já revisitado por Ogden e Richards (1923) em *The Meaning of Meaning*.

A cada um desses seis elementos, Jakobson fez corresponder uma função específica da linguagem. Assim, ao destinador o linguísta atribuiu a função emotiva (ou expressiva); ao destinatário, a função conativa (ou apelativa); à mensagem, a função poética; ao contexto ou referente, a função referencial; ao código, a função metalingüística; ao contato, a função fática; “mapeando”, assim, o que podemos considerar os territórios implicitados pelos atos enunciativos-comunicacionais⁶.

Não obstante a larga difusão e grande prestígio alcançado por este esquema, suas fragilidades não tardaram a ser apontadas, particularmente pela semiótica emergente dos anos 70, que nesta época centrava seus esforços com vistas a explicitar a produção do sentido, balizando-se pelo princípio da imanência prescrito por Hjelmslev, na instância do enunciado. Uma das primeiras fraquezas

funções da linguagem. Para se ter uma idéia geral dessas funções, é mister uma perspectiva sumária dos fatores constitutivos de todo processo lingüístico, de todo ato de comunicação verbal.” (grifo nosso) (Jakobson, 1969: 122/123)

4. Será na análise da *mensagem*, local onde Jakobson detecta a incidência da função poética, que as ferramentas herdadas do estruturalismo lingüístico melhor dão sinais de sua eficácia, particularmente na correlação que o autor faz entre os eixos paradigmático e sintagmático com a metáfora e a metonímia, e que se poderia também vincular aos processos de condensação e deslocamento freudianos. Estes dispositivos seriam responsáveis pelo encadeamento dos discursos.
5. “Este pendor para o contacto ou, na designação de Malinowski, para a função fática, pode ser evidenciada por uma troca profusa de fórmulas ritualizadas, por diálogos inteiros cujo único propósito é prolongar a comunicação.” (Jakobson, 1969: 126)
6. Até que ponto um ato enunciativo é já um ato de comunicação? Sem dúvida, esta é uma questão polêmica, mas acreditamos poder defender uma certa equivalência entre esses atos se formos além dos conteúdos cognitivos dos enun-

apontadas seria a generalidade de tal esquema, que dificultaria o estabelecimento de uma taxionomia e de uma sintaxe adequadas. Além disso, o esquema guardaria um excessivo comprometimento com a comunicação verbal, uma vez que parece concernente tão só ao fazer informativo, articulável no vínculo destinador-destinatário, que mobilizariam nesta relação um fazer emissivo e um fazer receptivo, orientado no sentido linear da emissão para a recepção.

Na tentativa de escapar de uma concepção considerada demasiado mecanicista, determinada pelo modelo da informação, ou demasiado restritiva, presa aos parâmetros extralingüísticos, a semiótica greimasiana, por exemplo, procura situar esta noção-chave em contextos mais amplos, como o das atividades humanas em geral. Essas atividades ocorreriam em dois eixos principais: o *eixo da produção*, onde haveria uma ação visando diretamente às coisas e o homem transformaria o mundo dito natural, e o *eixo da comunicação*, no qual, por meio da ação do homem sobre outros homens, haveria a criação de relações intersubjetivas, fundadoras das sociedades e das culturas (Greimas/Courtés, 1979⁷).

O conceito de troca, introduzido na antropologia social francesa desde que Marcel Mauss publicou *Essais sur le Don, Forme Archaique de l'Échange* em meados dos anos 30⁸, recobre este segundo eixo, com o sentido de transferência de objetos ou como comunicação entre sujeitos. É baseando-se neste conceito que Lévi-Strauss (1976; 31) distingue três dimensões dessas transferências-comunicações: 1) as trocas de mulheres (estrutura do parentesco), 2) as trocas de bens e de serviços (estruturas econômicas) e 3) as trocas de mensagens (estruturas lingüísticas ou semióticas).

Do conceito de troca, consideram Greimas/Courtés,

dever-se-ia subtrair as conotações eufóricas que aludem à 'benevolência' universal dos homens no seu mútuo relacionamento, já que é difícil, senão impossível, estabelecer

ciados e considerarmos as relações entre os actantes mobilizados.

7. *Sémiotique - Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage*, Hachette, Paris, 1979, de Greimas e Courtés, foi traduzido para o português com o título *Dicionário de Semiótica* e editado pela Cultrix, s/d.

8. Ver "De Mauss a Claude Lévy-Strauss" (Merleau-Ponty; 1960).

fronteiras entre as estruturas contratuais e polêmicas que presidem a comunicação. (Greimas/ Courtés, 1979).

Assim, a abordagem propriamente semiótica da comunicação resta bem diferente das apresentadas pelas teorias econômicas ou pelas teorias da comunicação tradicionais, das quais o esquema aludido pode ser considerado representativo. Na medida em que a comunicação se situa entre sujeitos e na medida em que os valores investidos nos objetos postos em circulação (valores pragmáticos ou cognitivos, descritivos ou modais) são considerados constitutivos do ser do sujeito é evidente que o destinador e o destinatário não podem ser considerados meras abstrações, tratados como “*posições vazias de emissor e de receptor, mas ao contrário como sujeitos competentes, pinçados num momento de seu devir, inscrito cada qual no seu próprio discurso.*”

Assim, segundo Greimas/Courtés

Compreende-se (...) porque um diálogo que aparece no interior do discurso narrativo parece fornecer uma representação mais correta do processo da comunicação do que um artefato construído a partir do esquema da comunicação extralingüística. Nos propomos interpretar uma ‘troca de mensagens’, no plano semântico, pelo menos, como um discurso a duas ou mais vozes.

No entanto, essa “humanização” da comunicação não deixa de apresentar novas questões. Uma delas, acontece com a chamada “comunicação participativa”, na qual, contrariamente ao que ocorre por ocasião da comunicação ordinária, “a atribuição de um objeto-valor é concomitante a uma renúncia”. Os discursos etnoliterários, filosóficos, jurídicos, por exemplo, apresentam estruturas de comunicação em que o destinador transcendente proporciona valores tanto modais (querer, dever, saber, poder) quanto descritivos (os bens materiais), sem a eles renunciar.

Caso que deve ser distinguido, conforme os autores do *Dictionnaire* chamam a atenção, daquele em que o fornecedor do

saber que, por ocasião da comunicação, transmite um objeto cognitivo sem que seu próprio saber diminua. O fenômeno se explica pelo fato de que o sujeito da enunciação é um ator sincrético que subsume os dois actantes, que são o enunciador e o enunciatário, ou, em outras palavras, que ele é seu próprio enunciatário e retoma, desse modo, aquilo que ele mesmo forneceu como enunciador⁹.

Não se pode, porém, reduzir a comunicação aos aspectos cognitivos. Se se enfoca a questão, por exemplo, em termos de “comunicação recebida” e de “comunicação assumida”, como é o caso do *“discurso psicanalítico que evidenciou o desvio que há entre a emissão e a recepção. Tudo se passa como se o receptor não pudesse entrar em plena posse do sentido a não ser dispondo de antemão de um querer e de um poder aceitar, ou seja, que já fosse determinado por uma competência receptiva”*. Em tal perspectiva, *“se assumir a fala do outro seria nela acreditar, fazê-la assumir equivaleria a falar para ser acreditado”*. Daí a semiótica greimasiana considerar que a comunicação se aproxima muito mais de um *fazer-crer* (persuasão) e de um *fazer-fazer* (manipulação) do que de um *fazer-saber*, pressuposto fundante do esquema de comunicação tradicional.

Adotando essa postura, a semiótica põe em questão as teorias que concebem a comunicação como uma simples transmissão do saber, que passaria, em forma de mensagem, de uma instância emissora para uma instância receptora, mesmo que algumas delas, como a defendida por Jakobson, reconheçam que ocorrem nessa passagem coerções provenientes do canal de transmissão, do código convocado e do contexto.

Jacques Fontanille, por exemplo, pergunta como descrever a “comunicação” entre o pintor e seu espectador sem ter de sair dos limites do quadro ou ter de convocar os atores reais, de carne e osso, quando se adota a noção de “transmissão” de um saber do destinador para o destinatário. E ele próprio ensaia uma resposta:

Si on veut tenir compte des sujets d'énonciation tels qu'ils son inscrits dans les tableau-lui même, ou présumposés par

9. Denomina-se enunciador o destinador implícito da enunciação. O enunciatário, por sua vez, corresponde ao destinatário implícito da enunciação.

lui, on est obligé de constater qu'il n'y a pas 'transmission', mais qu'au contraire, tout se passe comme si l'énonciataire voyait le tableau en lieu et place de l'énonciateur, ou 'dans son dos'. Il s'agit alors plus d'un 'vol' de la signification que d'un 'don'. (Fontanille, 1989; 13)

No caso de textos imagéticos, como o acima referido, fica evidente que a relação entre os sujeitos da comunicação (enunciador e enunciatário) se funda numa “substituição de instâncias”. Fontanille cria um esquema comparativo para ilustrar tal diferença.

No esquema tradicional, que pressupõe a transmissão de um saber do enunciador para o enunciatário, teríamos a seguinte representação:

Enunciador → Enunciado → Enunciatário

No novo esquema proposto por Fontanille, a representação esquemática ficaria antes assim:

(Enunciador) → Enunciação ← (Enunciatário)
 ↓ ↑
 Enunciado

Este segundo esquema evidencia o jogo enunciativo como dependente da construção e da ocupação de espaços actanciais. Segundo o autor, “*Quand la signification est 'mise en images' la relation entre sujets d'énonciation semble fondée sur une 'substitution d'instances' avec une évidence suffisante.*”

Para tal evidência, ao tratar da dimensão escópica, também chama a atenção Eric Landowski:

Como toda estrutura de comunicação, a que designa o verbo ver implica a presença de ao menos dois protagonistas unidos por uma relação de pressuposição recíproca - um que vê, o outro que é visto - e entre os quais circula o próprio objeto da comunicação, no caso a imagem que um dos sujeitos proporciona de si mesmo àquele que se encontra em posição de recebê-la. O fato de que os dois

actantes entre os quais se efetua a transmissão da mensagem - aqui icônica ou, mais simplesmente, figurativa - possam ora ser confundidos num único e mesmo ator, como no caso do 'narcisismo', em que o observador contempla o seu próprio reflexo, ora corresponder a dois atores distintos que dividem entre si os papéis de emissor e receptor (numa relação de comunicação, nesse caso, transitiva) não modifica em nada a organização da sintaxe inter-actancial subjacente, que, por definição, permanece indiferente às variações mais superficiais concernentes à organização do dispositivo actorial. (Landowski, 1992; 88-89)

O ato e a instância da enunciação

A comunicação parece estar implicada, assim, no próprio ato enunciativo e no enunciado por ele produzido. Como a articulação entre esses “lugares” referidos no esquema de Fontanille se dá não só no sentido horizontal mas também no vertical, convém se deter na noção de enunciação para melhor tentar explicitar tais relações.

A enunciação, depois que Benveniste (1966) distinguiu o *eu/ aqui/agora* do *ele/lá/então* do enunciado, pode ser entendida como uma instância lingüística logicamente pressuposta pela existência do enunciado. Mas, antes de ser tal instância, a enunciação é o ato que faz ser o enunciado. Esse ato, no entanto, não pode ser apreendido enquanto tal, só pode ser pressuposto a partir do seu próprio produto: o enunciado. Mas, para que tenha podido produzir o enunciado que produziu, esse ato enunciativo - a enunciação propriamente dita -, teve de mobilizar os significantes responsáveis pelo que figura no enunciado, e que se encontravam anteriormente num local virtual: daí a imagem da tal instância a que nos referimos. O ato da enunciação e a instância da enunciação mantêm, assim, uma pressuposição recíproca.

Não obstante, diferentes concepções teóricas da enunciação costumam tender para um desses pólos. A teoria pragmaticista de Oswald Ducrot, por exemplo, procura enfatizar o ato enunciativo e, nele, a sua singularidade. Ducrot examinou as relações entre

enunciação e enunciado, a partir das relações entre o *dizer* e o *dito*. Seria a partir do sentido efetivamente visado pelo dizer enunciativo que se poderia reconstituir o sentido do dito. Desse modo, descrever a significação de um enunciado é descrever sua enunciação, ou seja, propor uma representação do surgimento deste enunciado no contexto dado. A análise dos conectores, por exemplo, que Ducrot chama “*mots du discours*”, consiste em evidenciar as relações que eles realizam não no nível das seqüências que conectam os significantes materiais no enunciado (o dito), mas sim as entidades semânticas logicamente reconstrutíveis a partir do enunciado (o dizer).

Tal concepção, no entanto, focalizada a partir da troca de atos ilocucionais¹⁰, situa-se na dimensão dita interproposicional, e permanece distanciada de uma teoria do discurso¹¹ nos moldes greimasianos.

A semiótica greimasiana considera que o espaço das virtualidades semióticas, cuja atualização depende da enunciação, é “o lugar de residência das estruturas semio-narrativas¹², formas que,

10. Segundo Austin - filósofo da Escola de Oxford a quem se reporta Ducrot -, ao se enunciar uma frase qualquer, realizam-se simultaneamente três atos: um *ato locutório* (em que se articulam sons e se evocam noções representadas pelas palavras), um *ato ilocutório* (na medida que a simples enunciação da frase já constitui um certo ato, uma transformação das relações entre enunciador e enunciatário), e um *ato perlocutório* (na medida em que o enunciado serve a fins outros além daqueles literalmente enunciados). O ato ilocutório mereceu reparos do norte-americano Searle, de Cambridge, que procurou demonstrar que este ato é regido por regras constitutivas. Ou seja, mais do que normativas, essas regras são coercitivas em relação ao seu emprego, na medida em que encerram um certo compromisso por parte de quem as emprega. É nesse sentido que, para Searle, uma palavra é um ato ilocutório “quando ela tem por função, *primeira e imediata*, modificar a situação dos interlocutores” (*apud* Todorov e Ducrot, 1977).

11. Segundo Courtés (1991: 59) *Tout cet univers de la communication, de l'énonciation, de la pragmatique, a été déjà en partie exploré, spécialement au niveau de la langue: en revanche, au plan du discours - qui met en jeu des contextes variables - la recherche en ce domaine n'a que fort peu progressé.*

12. O *Dicionário de Semiótica* (s/d) oferece a seguinte explicação para o sentido de “estruturas narrativas”: *O fato de a teoria semiótica desenvolver-se de maneira progressiva e por vezes sinuosa não tem deixado de provocar certas confusões terminológicas. É o que acontece, por exemplo, com o conceito de narratividade que, aplicado de início unicamente à classe dos discursos figurativos (narrativas), revelou-se um princípio organizador de todo e qualquer discurso. A expressão ‘estruturas narrativas’ viu, com isso, transformar-se o seu conteúdo para*

ao se atualizarem como operações, constituem a competência semiótica do sujeito da enunciação”¹³. Este último é pressuposto pela singularidade do ato enunciativo, que revela que o enunciado que aí se apresenta é fruto de uma escolha (ou de uma determinação qualquer) feita na instância da enunciação e que, por isso, bem poderia ter sido outro não fosse a ação específica deste sujeito, que vem marcada espaço-temporalmente. É necessário, então, para que o sujeito da enunciação faça o que faz, que disponha de uma *competência semiótica* (de um *poder* e *saber fazer*). E, considerando isso, se poderia dizer agora que a enunciação é “o lugar de exercício da competência semiótica”, e também o local onde emerge o sujeito da enunciação, que se situa no único lugar de onde é possível dizer *eu/aqui/agora*. Este lugar (o da enunciação) seria semioticamente vazio e semanticamente cheio, uma vez que se revela como uma espécie de depósito de sentido à disposição do sujeito da enunciação.

A passagem da enunciação para o enunciado se efetua graças a um procedimento denominado *desembreagem* que permite que se projete para fora desta instância tanto os actantes do enunciado quanto as coordenadas espaço-temporais (a pessoa, o espaço e o tempo, ou, em termos semióticos, o *eu*, o *aqui*, o *agora*). No entanto, isso só ocorre como simulacro; no enunciado o *eu*, *aqui*, *agora* da enunciação se convertem, de fato, no *ele*, *lá*, *então*. Ou seja, no enunciado o lugar da enunciação só se efetiva pela máscara da enunciação enunciada, que mascara um *ele* num “*eu*”, um *lá* num “*aqui*”, um *então* num “*agora*”.

Mas, como o que nos é dado é sempre o enunciado, nunca a enunciação - sempre pressuposta -, o caminho que se faz inicialmente é inverso àquele que se apresentou acima e é levado a efeito pelo

designar finalmente, por oposição às estruturas discursivas, o tronco gerativo profundo, comum em princípio a todas as semióticas e a todos os discursos, e lugar de uma competência semiótica geral. Processa-se então uma substituição terminológica, mas lentamente: a expressão estruturas sêmio-narrativas substitui, pouco a pouco, a expressão 'estruturas narrativas' em sentido amplo.

13. Acreditamos, considerando a posição de Julia Kristeva ao situar a intertextualidade no genotexto, que as “importações” intertextuais são efetuadas pelo sujeito da enunciação e postas em jogo quando o nível semio-narrativo é por este mobilizado, no momento em que se articula o discurso. Ou seja, o sujeito da enunciação, na colocação em discurso, dispõe também de uma competência intertextual.

mecanismo da *embreagem*. Esta permite que, a partir do enunciado dado, se tenha acesso, por pressuposição, ao lugar imaginário-transcendental da enunciação.

Os papéis do enunciador e do enunciatário

Para a semiótica greimasiana, a competência discursiva seria constituída por um conjunto de procedimentos capazes de instituir o discurso como um espaço e um tempo povoados de sujeitos; sujeitos que ao construírem o mundo como objeto, constroem-se a si mesmos. E é no nível da enunciação que a colocação em discurso (discursivização) se efetua, depois, evidentemente, de mobilizadas as estruturas semio-narrativas em seu conjunto e de instaurado o sujeito da enunciação, do qual os sujeitos do enunciado não passam de delegados. Duas posições actanciais são, então, simultaneamente recobertas: a do enunciador e a do enunciatário.

Como se sabe, a semiótica explica a discursivização - desencadeada pela emergência do sujeito da enunciação e pela convocação das estruturas actanciais - como nada mais sendo do que a seqüência ordenada de dois programas narrativos: um programa de performance: a manipulação; e um programa de competência: a operação.

O programa de performance, enquanto manipulação, põe em jogo dois sujeitos: o enunciador, enquanto sujeito do *fazer-fazer*, e o enunciatário, enquanto sujeito do *fazer* (o sujeito da enunciação recebe as duas posições actanciais).

A operação, enquanto programa de competência, visa somente a estabelecer as competências do sujeito; bem entendido, do sujeito do *fazer-fazer* e do sujeito do enunciado. O enunciatário, como observador, pode aceitar ou não os valores do enunciador. Ao não aceitar os valores convocados na manipulação¹⁴, o enunciatário se investe num anti-sujeito e pode questionar o enunciador.

14. Como se sabe (Courtés, 1991; 250), semioticamente a manipulação não implica nenhum investimento de valor moral, e pode ter duas formas: uma chamada positiva, da ordem do *fazer fazer*, outra negativa, da ordem do *fazer não fazer*.

Assim, para que o enunciador faça o seu discurso é preciso que ele primeiramente convoque as estruturas semio-narrativas e que as assuma como sendo “suas”. A convocação das estruturas semio-narrativas pode então ser concebida como o procedimento pelo qual o enunciador se identifica na enunciação enunciada ou identifica o seu destinador pressuposto. A discursivização levada a efeito pelo enunciador-manipulador apresenta, no entanto, um limite. O programa de performance não chegaria a termo caso o discurso assim produzido não fosse assumido também pelo enunciatário, e não somente pelo enunciador. Para que isso venha ocorrer, no entanto, é preciso que o enunciatário reconheça o discurso apresentado como um discurso dotado de valores que possa aceitar. Isso quer dizer que os componentes discursivos pertencentes à instância da enunciação dependem da realização não apenas de um, mas de dois conjuntos de estruturas semio-narrativas atualizadas: a do enunciador e a do enunciatário.

E como, por definição, esses dois conjuntos de estruturas atualizadas não podem ser idênticos (se assim fosse eles seriam o mesmo), a manipulação (do destinador) só os faz parecer iguais, e a interpretação (do destinatário), embora potencialmente possa situar de onde “fala” o enunciador, sempre deixa escapar algo. Mas, sem dúvida, as estruturas mobilizadas pelo jogo comunicacional apresentam um limite bem definido: elas nunca podem ser contraditórias, sob pena de invalidar o lance, muito embora esse jogo tolere e se constitua pela assimetria.

Disso decorre que, para poder ser aceitável tanto pelo enunciador quanto pelo enunciatário, o discurso deverá resultar de um contrato, de um compromisso, mesmo que tácito, entre ambos. Além disso, por mais mentiroso que possa ser, na tentativa de manipular pela mentira o enunciatário, ou seja, de tentar não cumprir o contrato firmado, que sempre pressupõe a verdade, o discurso enunciado não pode deixar de realizar aspectos do nível profundo das estruturas semio-narrativas de seu enunciador e, desse modo, deixar marcas “verdadeiras” de sua enunciação, uma vez que esta encontra-se comprometida com linguagens que escapam ao domínio do enunciador. Ao contrário disso, as estruturas semio-narrativas do

enunciatório não têm senão, quando focalizadas do ponto de vista do enunciador, o estatuto do *poder ser*, do possível: o enunciatório e sua competência são sempre pressupostos pelo enunciador. O que quer dizer que algo na comunicação, que é mediada no nível dessas estruturas, sempre escapa, por mais minucioso que seja o referido contrato¹⁵.

As relações semióticas entre os actantes enunciador/enunciatório se efetuam a partir do momento em que eles, sincretizados, assumem o “*percurso temático da produção*”, ou, quando polarizados, recobrem o “*percurso da comunicação*”¹⁶. E é exatamente na imbricação desses dois eixos que a enunciação e a comunicação se confundem e se pode vislumbrar, como o fazemos neste trabalho, uma equivalência possível entre elas: não há produção sem o ato enunciativo, e a comunicação nasce desse mesmo ato, do qual não passa, se nos for permitido usar uma imagem, de uma espécie de expansão, ou de um certo deslocamento no sentido horizontal (a produção, por sua vez, seria um deslocamento do ato enunciativo no sentido vertical).

O sincretismo enunciador/enunciatório, que caracteriza o tema da produção, evidencia, segundo Barros (1988), a cumplicidade necessária entre enunciador e enunciatório para que o sentido seja produzido no discurso, por vias dos programas narrativos de

15. Nem sempre, porém, é possível estabelecer uma base contratual; diz-se, então, que se estabelece uma relação polêmica entre enunciador e enunciatório. Landowski, examinando a questão da confiança entre enunciador e enunciatório, se interroga para melhor poder situá-la: “*Que significa isso mais profundamente senão que a palavra dada na promessa ou no juramento, longe de selar uma harmonia preestabelecida entre os respectivos programas das partes, intervém num contexto essencialmente polêmico, no interior do qual a divergência, sempre latente, dos interesses perseguidos por cada um funda, antes de qualquer outra coisa, uma legítima desconfiança entre os sujeitos?*” (1992; 159)

16. Inspirada nesté “achado” de Greimas, Barros (1988; 136 e s) o vincula a um exame canônico da narratividade para estabelecer a economia da enunciação. Considera, então, o enunciador e o enunciatório como papéis temáticos discursivos nos quais se distinguem papéis temáticos e actantes narrativos: “*Os papéis temáticos de enunciador e de enunciatório constituem, na verdade, uma espécie de neutralização de dois percursos temáticos, da mesma configuração de ‘enunciação’: o de produção e o de comunicação (...). Reservam-se os papéis de enunciador e enunciatório para o percurso temático da comunicação (quem comunica e quem recebe e interpreta a comunicação) e emprega-se o de sujeito da enunciação, sincretismo de enunciador e enunciatório, no percurso da produção (quem produz).*”

construção, que são de duas espécies: programas de construção do sujeito e programas de construção do objeto. Os primeiros dizem respeito ao modo de o sujeito entrar em conjunção com os objeto-valor, que pode ser por doação, por apropriação ou por troca. Já nos programas de construção do objeto, este aparece como suporte de valores de que um sujeito deseje ou necessite, para satisfazê-lo ou suprir, se se quiser, uma necessidade, seja de ordem cognitiva, pragmática ou patêmica. Por exemplo: “o objeto-discurso é um objeto de valor cognitivo; um bolo, um objeto de valor pragmático; um presente, um objeto de valor afetivo”. A partir da construção (performance) dos objetos (sejam eles pragmáticos, cognitivos ou patêmicos) é que se pode avaliar, por pressuposição, a competência do sujeito da enunciação.

Como produtor do discurso, o sujeito da enunciação trabalha em obediência a um destinador-manipulador, que pode ser figurativizado no texto como um personagem, ou ser apenas pressuposto quando o sujeito do enunciado age movido por valores sócio-históricos. Isso quer dizer que sua autonomia é limitada ao *fazer*, sendo os valores determinados de antemão pelo destinador.

Determinar os destinadores do sujeito da enunciação corresponde a inserir o texto no contexto de uma ou mais formações ideológicas, que lhe atribuem, no fim das contas, o sentido. (Barros, 1988; 141)

No percurso temático da comunicação, o enunciador desempenha o papel de destinador-manipulador e fica responsável pelos valores em jogo e pretende levar o enunciatário a *crer* e a *fazer*. Ou seja, desenvolve um fazer persuasivo a fim de manipular cognitiva e pragmaticamente o destinatário, que, por sua vez, realiza, quando devidamente manipulado, um fazer interpretativo do discurso posto em cena.

Se tanto o fazer persuasivo do enunciador quanto o fazer interpretativo do enunciatário se realizam no e pelo discurso, conclui-se que para conhecer e explicar tais fazeres e por meio deles apreender a instância da enunciação, precisa-se proceder à análise interna e imanente do texto (Barros, 1988; 137).

Isso evidencia o caráter manipulador do discurso comunicativo. Ou seja, embora se apresente como um discurso que quer *fazer saber*, na verdade o que realiza, pelo menos como um ponto de partida necessário, é *um fazer crer* (do enunciador) que requer como correlato um *acreditar* (do enunciatário).

Na chamada comunicação cotidiana, na qual os valores que o enunciador mobiliza têm fins predominantemente persuasivos, antes de serem racionalmente argumentativos, isso fica bastante evidente. Mas aí

é preciso admitir a existência de dois níveis de funcionamento do 'crer' e sua relativa autonomia: crer (ou não crer) no que diz alguém é uma coisa; crer (ou não crer) naquele que diz alguma coisa é outra (Landowski, 1992; 154).

Ou seja, crer no que diz o enunciado é coisa diferente de crer na autoridade do enunciador. No primeiro caso, subordina-se à lógica; no segundo, à confiança em que se deposita no enunciador.

Comunicação e produção do sentido

O eixo da comunicação distingue-se claramente do eixo da produção. A semiótica greimasiana atribui ao primeiro um sentido horizontal, sintagmático, com o enunciador e o enunciatário localizados em extremidades opostas, que pode ser assim representada:

Eixo da comunicação

enunciador ————— enunciatário

Já o eixo da produção articularia *sujeito* e *objeto*, e teria um sentido vertical, paradigmático; sua manifestação se daria com o sincretismo do enunciador-enunciatário que é representado, nesta teoria, pelo sujeito da enunciação:

Eixo da produção

sujeito



objeto

Embora a semiótica greimasiana vincule cada um desses dois eixos a domínios diferenciados - transcendente (horizontal) e imanente (vertical) -, podemos atribuir, se retomarmos a partir deste esquema as concepções de *diálogo* e *ambivalência*, que Julia Kristeva (1974) tomou de empréstimo a Mikhail Bakhtin (1992), ao *eixo da comunicação* (horizontal) o diálogo, e ao *eixo da produção* (vertical), a ambivalência. Com isso estabelecido, haveria um ultrapassamento do nível imanente por parte do eixo vertical, que passaria a contar em suas extremidades não mais com o par sujeito/objeto, mas sim com o par *texto/contexto*:

texto



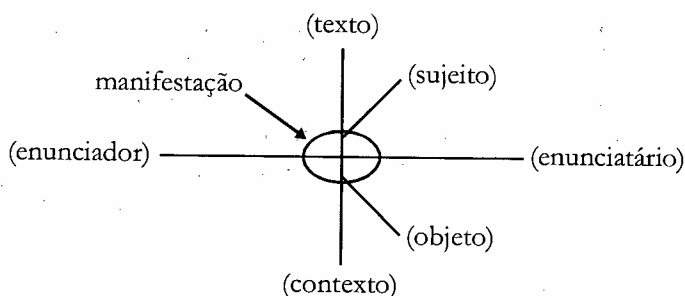
contexto

A partir da sobreposição entre os eixos horizontal e vertical fica fácil perceber que não há propriamente um abismo entre o eixo da comunicação e o eixo da produção, como sugere a leitura que Kristeva enfatiza ao atribuir toda importância à produtividade, que ocorre, enquanto semiose ilimitada, no eixo da produção, e apenas faz emergir, por obra da significância, sua “faceta superficial” no eixo da comunicação.

O que valorizamos, aqui, é justamente a importância desta emergência, essa contingência, sem a qual a produtividade que se dá no eixo vertical seria inacessível.

Podemos, talvez, melhor perceber a aproximação do eixo da produção com o eixo da comunicação ao imaginar inicialmente um encurtamento gradativo do eixo horizontal; desse modo, os elementos polarizados, enunciador e enunciatário, tendem a se aproximar do eixo vertical, até se condensarem num ponto deste cruzamento. Uma sobreposição como essa pode ser vislumbrada na manifestação enunciada, que pode ser entendida como um ponto que se dá no cruzamento desses eixos. E seria, mesmo, a partir desse ponto – representado abaixo como um círculo ovalado – que se efetuariam os deslocamentos em sentido horizontal (e teríamos a comunicação) ou em sentido vertical (e teríamos a produção), conforme o esquema:

Sobreposição dos eixos na manifestação



deslocamento vertical a partir da manifestação = eixo da produção

deslocamento horizontal a partir da manifestação = eixo da comunicação

A manifestação textual seria, então, segundo nossa hipótese, a superfície visível por meio da qual se pode pressupor tanto as relações de produção, que se dão em profundidade, no eixo vertical, quanto as de comunicação, que se dão horizontalmente. Ambos os eixos vêm à luz, por vias de seus traços, graças à mobilização efetuada pelo ato enunciativo-comunicacional que faz brilhar, no instante da semiose, o sentido, que se constitui na novidade-comprometida e vivenciada, se assim podemos dizer, que cada texto traz.

Bibliografia

- BARROS, Diana L. P. 1998. *Teoria do Discurso – Fundamentos Semióticos*. São Paulo: Atual.
- BAKHTIN, M. 1981. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- _____. 1992. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- BENVENISTE, E. 1966. *Problèmes de Linguistique Générale*. Paris: Gallimard.
- COURTÉS, Joseph. 1991. *Analyse Sémiotique du Discours – De l'Énoncé à l'Énonciation*. Paris: Hachette.
- DUCROT, Oswald. 1977. *Princípios de Semântica Lingüística – Dizer Não Dizer*. São Paulo: Cultrix.
- FONTANILLE, Jacques. 1989. *Les Espaces Subjectifs – Introduction à la Sémiotique de l'Observateur*. Paris: Hachette.
- FREITAS, Jeanne Marie. 1992. *Comunicação e Psicanálise*. São Paulo: Escuta.
- GREIMAS A. J.; COURTÉS, J. 1979. *Sémiotique – Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage I*. Paris: Hachette.
- _____. 1986. *Sémiotique – Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage II*. Paris: Hachette.
- HJELMSLEV, Louis. 1975. *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*. São Paulo: Perspectiva.
- JAKOBSON, Roman. 1969. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- KRISTEVA, Julia. 1974. *Introdução à Semalálise*. São Paulo: Perspectiva.
- LÉVI-STRAUSS, C. 1976. *A Noção de Estrutura em Etnologia, in Os Pensadores*. São Paulo: Abril.
- LANDOWSKI, E. (1992) *A Sociedade Refletida*. São Paulo: EDUC/Pontes.
- MERLEAU-PONTY, M. 1991. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes.
- TODOROV, J. e DUCROT, O. 1977. *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. São Paulo: Perspectiva.

Televisão: das lógicas às configurações discursivas

ELIZABETH BASTOS DUARTE

Universidade do Vale do Rio dos Sinos/UNISINOS

Resumo

Uma investigação sobre os sentidos da produção televisiva enquanto texto, que considere suas condições de uso, seu trajeto nos circuitos de sentido, seu reinvestimento nas redes de sociabilidade, deve levar em conta essa relação entre lógicas, estratégias comunicativas e discursivas e configurações discursivas produzidas. O trabalho propõe-se refletir sobre essa articulação entre as diferentes lógicas que presidem os processos de produção, circulação e consumo dos produtos midiáticos, as *estratégias comunicativas e discursivas* delas decorrentes, bem como as *configurações discursivas* através das quais essas estratégias se manifestam em textos-programas “informativos”(talk-shows, telejornais, magazines): as *figuras*.

Palavras-chave

lógicas, estratégias, configurações

Abstract

An investigation of the meanings of television programs as texts, when considering their uses, their circulation among meaning circuits, their re-investment in the sociable networks, must consider the relationship amongst logics, communication and discourse strategies and the produced discourse configurations. This work aims to think about this arrangement of the various logics which organise production, circulation and consumption of mediatic artefacts; the *communicative and discursive strategies* that follow from it and, also, the *discourse configurations* through which these strategies manifest themselves in ‘informative’ text-programs (talk-shows, news programs, variety shows): the *figures*.

Key words

logics, strategies, configurations

Vivemos o incrível privilégio de estar ligados à mídia, o que significa para o homem contemporâneo a possibilidade de participação de um tempo histórico, de acesso às mais diversas experiências de realidade, informação, comunicação, de ruptura com barreiras de tempo e espaço, de superação dos sentidos.

Mas, se as mídias, como instrumentos prodigiosos que são, convertem o mundo em fatos imediatamente acessíveis ao cotidiano planetário, elas, ao fazerem isso, não só pautam o que é realidade, como reduzem, como não poderia deixar de ser, essa realidade ao discurso, construído na inter-relação de diferentes sistemas intersemióticos e intermediáticos. E, em que pese a frustração de tamanha redução, penso que somente aceitando o caráter inequivocadamente discursivo das mídias, torna-se possível avançar um pouco mais em direção a questões polêmicas que vêm ocupando espaço no debate em torno dos *mass media*.

Para desenvolver algumas reflexões a esse respeito, centro minha atenção, neste trabalho, em particular na televisão, mais especificamente, na produção televisiva ligada à apresentação do "real". Seria aquilo que muitos denominam de televisão "factual" ou tele-verdade e dirige-se a determinadas estratégias e configurações instauradas na comunicação televisual, com vistas à restituição e oferta de "realidade" ao espectador.

Mas que "verdade" ou "realidade" pode pretender a televisão? Essa é uma primeira questão que vale a pena retomar pelo seu caráter polêmico: a consideração da tevê, não apenas pela sua função experimental de extensão dos sentidos, tampouco pela sua capacidade manipulatória, mas, e essencialmente, pela sua força de constituição, de geração do real.

Nessa perspectiva, não obstante, é preciso lembrar que se padece da nostalgia do que nunca se teve. Sempre existiu uma realidade para *aquém* e para *além*, apesar das linguagens e hoje, das mídias. Mas o fato de o pensamento humano recorrer aos signos, de a cultura constituir-se em um emaranhado de sistemas simbólicos e de as linguagens serem elementos de mediação e expressão dessas representações, desde sempre decretaram a impossibilidade de acesso direto à realidade. As mídias apenas acrescentam novos e diferentes empecilhos a esse “acesso”, recursos mais sofisticados que são na construção/representação dessa realidade.

Veja-se o caso da televisão: *mesmo que* sua maior potencialidade seja poder realizar a transmissão direta, em tempo real; *mesmo que* toda a transmissão contenha em si a possibilidade de “imprevisto”, está sempre presente, em qualquer um dos produtos televisivos, seu caráter de mediatização. Afinal, os textos-programa não são o real. O mundo se nos apresenta por todos os sentidos; no texto televisivo, somente algumas dessas propriedades são transpostas para a superfície artificial do vídeo. A alteração de cores, a mudança de dimensões, a ausência de cheiro, de temperatura constituem-se numa redução muito grande dos atributos do mundo representado, pois, a rigor, somente os traços sonoros e visuais são imitados, e tais traços, assim selecionados e transpostos, pouco representam em relação à riqueza do mundo material: são figuras, não objetos do mundo. Além disso, as parcelas de real não correspondem a seleções arbitrárias: é o que fica enquadrado, é o movimento das câmeras que determina o que vai ser mostrado. A isso se acrescenta todo um trabalho de edição, de sonoplastia etc...

Assim, o próprio meio desempenha funções na construção desses produtos: a televisão passa a funcionar como uma linguagem que sobredetermina outras linguagens sonoras e visuais, submetendo-as às regras da gramática televisiva, respeitadas tanto pela instância de emissão, como pela de recepção.

O recente e trágico atentado terrorista de setembro/2001 é um bom exemplo da utilização dessas regras. Sua grande particularidade foi ter sido estrategicamente planejado considerando essa gramática; seus tempos e espaços foram acertados para corresponder às etapas de construção do simulacro televisivo.

O que confere complexidade à enunciação televisiva é o fato de que, para a tessitura de seus textos-programa, concorrem relações de duas ordens, intersemiótica e intermediática: de um lado, o texto televisivo articula enunciações do “mundo natural”, com suas próprias regras, àquela, cuja colocação em discurso se deve ao aparato televisivo, encarregado de identificar e transmitir o acontecimento; de outro, esse texto se relaciona com outros, produzidos pela própria televisão e/ou por outras mídias.

Assim, embora, grande parte das transmissões diretas trabalhe com elementos que já se constituem em matéria significativa, o processo de dotá-los de uma nova forma de expressão, significa também a atribuição de novos conteúdos, principalmente porque a produção televisiva é presidida por um complexo de lógicas, porque atende a muitos senhores. E essa é uma segunda questão a levantar: *o papel da articulação dessas diferentes lógicas na construção do texto televisivo.*

Uma investigação sobre a produção televisiva em sua textualidade, que considere suas condições de uso, seu trajeto nos circuitos de sentido, seu reinvestimento nas redes de sociabilidade, deve levar em conta a relação entre as *lógicas* que presidem a produção desses produtos, as *estratégias comunicativas e discursivas* empregadas para sua enunciação e as *configurações* discursivas produzidas.

Nessa direção, acredita-se que, para pensar a produção televisiva, é necessário primeiramente tensionar as diferentes lógicas que presidem a enunciação dos produtos televisivos. Por lógicas, aqui se entende um conjunto de categorias racionalizáveis que direcionam as deliberações e interferem na escolha das operações comunicativas e discursivas empreendidas na produção de um determinado texto-programa. Lógicas são, pois, racionalidades (razões, causas, argumentos, justificativas) de diferentes ordens (econômica, tecnológica, simbólica, pedagógica) que interferem nas escolhas discursivas e definem as funções (finalidades) dos atos comunicativos. A mídia televisão, como suporte organizacional que é, procura integrar essas diferentes lógicas, *algumas delas constantes*, tais como a *econômica*, que diz respeito ao seu estatuto de empresa; a

tecnológica, que remete à qualidade e a quantidade de sua difusão, isto é, aos meios técnicos de produção, circulação e consumo de seus produtos; a *discursiva*, que trata da maneira como os produtos televisivos, que são produtos discursivos, se estruturam regulando as trocas sociais e construindo as representações que os homens fazem dos valores subjacentes às suas práticas, criando e manipulando signos e assim produzindo sentidos; e outras, de caráter mais variável, da ordem dos aspectos situacionais ou individuais.

Ninguém há de negar, por exemplo, o papel dos meios de comunicação e da televisão, em particular, na legitimação das operações bélicas desencadeadas a partir do ataque terrorista de 11 de setembro aos EUA. E há claramente interesses geopolíticos e econômicos por trás dessa ação estratégica.

Por outro lado, como bem ressalta Umberto Eco, “*é por isso que se pode afirmar que a mídia, ao mesmo tempo em que o criticava, atuou como a melhor aliada possível de Bin Laden, que, dessa maneira, venceu a primeira rodada.*” (Eco, 2001).

Segundo Eco, dado que o objetivo de Bin Laden era criar o maior espetáculo da Terra, deixar uma marca visível de agressão ao poderio ocidental, e mostrar que é possível atingir as sedes do poder norte-americano, ele teve pleno êxito, pois os meios de comunicação foram obrigados a difundir as notícias. Mas, é o que ele se pergunta, será que a mídia precisava repetir esses relatos diariamente por todo esse tempo? E ele mesmo responde que os jornais aumentaram suas vendas, as emissoras de televisão sua audiência, e assim por diante. Além disso, foi uma forma eficiente de cultivar a indignação e justificar as ações que se sucederam.

Dessa forma, de um lado, tem-se a empresa televisão funcionando como qualquer outra instituição privada de caráter comercial. Sua pauta é a maximização dos lucros; os produtos que oferta ao mercado são as mensagens, os textos-programa. Sob a ótica dessa lógica mercantilista, os textos são mercadorias que, como qualquer outro produto acabado, disputam o mercado global. Interesses e/ou lógicas dessa ordem, definem, entre outras, as *estratégias comunicativas* da ordem do *marketing*, adequadas à venda dos produtos, com vistas ao seu consumo. Afinal, a necessidade de aceitação do público e de audiência sustenta a obtenção dos patrocínios que financiam seus produtos.

Assim, o fato de a televisão ser um negócio, interfere na adoção de determinadas estratégias comunicativas e discursivas, que se expressam de diferentes formas, manifestando-se:

1- *no investimento que a emissora se propõe a fazer em determinado programa.* Isso implica a análise:

- (a) do tipo de inserção do programa na grade de programação: periodicidade, dia, horário, duração;
- (b) do tipo de custos envolvidos: com atores, cenários, tecnologias;
- (c) da quantidade, qualidade e duração das *chamadas*;
- (d) da participação do programa na pauta de outros programas da emissora;
- (e) da participação do programa na pauta de outros meios.

2- *no tipo de patrocínio escolhido para o programa;*

3- *no tipo de telespectadores que a emissora projeta como possível audiência do programa.*

Apesar disso, de outro lado, há as lógicas discursivas a que correspondem às estratégias discursivas responsáveis pela articulação do *como* “dizer”; mas essas, de certa forma, se acomodam e se submetem às lógicas da empresa e do meio. De certa maneira, há uma incidência das estratégias comunicativas sobre as discursivas, tanto as de ordem narrativa como enunciativa. Afinal, toda estruturação narrativa e enunciativa dos textos-programa é planejada considerando: (1) a fragmentação por blocos que os intervalos comerciais impõem; (2) a fragmentação e continuidade que a serialidade requer; (3) a repetição inerente ao fazer parte de uma grade de programação.

A lógica tecnológica, decorrente dos meios técnicos de produção, circulação e consumo dos produtos televisivos, de um lado atua sobre as estratégias comunicativas, de outro, sobre as discursivas, expressando-se: (a) na seleção de determinados programas e matérias para serem exibidas sob a forma de transmissão direta; (b) na

opção pela compra de imagens de agências de notícia ou pela instigação de correspondentes próprios da emissora; (c) no emprego de técnicas como gravações ao-vivo, transmissões diretas, edição em ilha; (d) na constituição de grupos de experimentação de tecnologias, técnicas e linguagens; (e) na exibição de espetáculos esportivos, artísticos ou na produção de seus próprios programas.

A enunciação é o espaço desencadeador de operações que elegem, dentre as combinatórias de unidades discursivas virtuais, as que estão em condições de produzir os efeitos de sentido desejados. A esse conjunto de deliberações tomadas pela instância de enunciação dá-se o nome de *discursivização*, e à atualização das escolhas frente ao repertório de possibilidades virtuais. (Greimas, 1998). O termo estratégia, usado nos contextos da guerra e do jogo, aqui interessa se se considerar que todo ato comunicativo é um confronto de *quereres* e *poderes* que se submete ao princípio da eficácia. A noção de estratégia contraria o ponto de vista objetivista e determinista do sistema; ela é da ordem prática do uso, não implicando a obediência mecânica a regras explícitas codificadas. Nada simultaneamente mais livre e coagido do que a ação de um bom estrategista. Espaço da liberdade, do à vontade, a estratégia comporta simultaneamente (1) o conhecimento das regras para a elaboração de um programa de ação- seleções, combinações rupturas- que conduza ao êxito; (2) a competência interpretativa da performance do interlocutor, permitindo ao sujeito ir dos atos às intenções do outro de forma a construir uma representação global de seu ser, seu querer e seu possível fazer; (3) a competência manipulatória com vistas a fazer o interlocutor agir no quadro e em proveito do programa de ação por ele estabelecido. (Greimas, 1998)

Projetada essa noção de estratégia no âmbito da produção midiática - comunicação e mercadoria a ser consumida por milhões de receptores - pode-se imaginar o quanto ela deve ser elaborada, calculada, para poder responder às necessidades de economia de tempo da produção e às aspirações de novidade dos espectadores. Há um trabalho criativo de estrategista materializado em cada texto midiático. Trata-se de um projeto concreto que obedece a determinados critérios de seleção e relevância, correspondendo a decisões

tomadas no processo de produção, responsáveis também pela escolha dos mecanismos de expressão adequados à manifestação dos conteúdos desejados. As estratégias discursivas atualizam-se no texto; não são de outras ordens, não pertencem a outros espaços. Dizem respeito ao modo de contar a narrativa e ao relacionamento dessa com a enunciação.

Assim, como já se ressaltou, pelas características dos processos midiáticos televisivos, seus textos constroem-se na tensão entre diferentes níveis de estratégias que não podem ser confundidas: as *estratégias comunicativas* são deliberações tomadas em nível de enunciação do processo televisivo, de suas condições de produção, elas podem ou não se manifestarem no texto; já as *estratégias discursivas* aparecem “com-figuradas” no texto.¹ A configuração é um procedimento do nível discursivo responsável pela instalação de *figuras*. As configurações pertencem ao tronco comum semiótico anterior a toda manifestação em uma substância particular de expressão. Mas as *figuras* materializam-se nos dois planos do texto.

Assim, as estratégias discursivas manifestam-se nos textos através das *figuras tanto de conteúdo como de expressão*, aqui concebidas como mecanismos expressivos, arranjos de formas de expressão, cuja disposição se submete a regras (sintáticas) de combinação de elementos e de linguagens, selecionados pela instância de produção dentre um repertório de possibilidades virtuais, para manifestar uma determinada figura de conteúdo.

No caso da produção televisiva, um primeiro nível estratégico de caráter discursivo propriamente dito remete à concepção da estrutura geral do texto-programa, à eleição de seu gênero e/ou formato. Segundo Martin-Barbero, as lógicas do sistema produtivo e as lógicas dos usos são mediadas pelos *gêneros*, cujas regras instituem os diferentes formatos e ancoram o reconhecimento cultural dos sentidos desses produtos pelos grupos. Essa noção de gênero evidente-

1. Hjelmslev emprega o termo figura para designar os não signos, ou seja, as unidades constitutivas do plano de expressão, ou de conteúdo dos signos. Projetando-se o sentido da palavra figura à análise de um signo de dimensão maior como o texto, podem-se projetar então figuras de conteúdo e de expressão como combinatórias de elementos que manifestam a adoção de uma estratégia discursiva. (Hjelmslev, 1975)

mente tem pouco a ver com a velha noção literária do gênero como “propriedade” de um texto, e menos ainda com a sua redução taxionômica, empreendida pelo estruturalismo. Um gênero não é algo que ocorra *no texto*, mas sim *pelo texto*, pois é mais do que uma questão de estruturação, é uma questão de competência. Um gênero é, antes de tudo, uma *estratégia de comunicabilidade*, e é como marca dessa comunicabilidade que um gênero se faz presente e analisável no texto. É a consideração dos gêneros como fatos puramente “literários” – e não culturais – e sua redução a receitas de fabricação ou a etiquetas de classificação que têm impedido a compreensão de sua verdadeira função e sua pertinência metodológica: a de operar como chave de análise dos textos televisivos.

Pode-se afirmar que o gênero é justamente a unidade mínima do conteúdo da comunicação de massa (pelo menos no nível da ficção, mas não apenas) e que a demanda de mercados por parte do público (e do meio) aos produtos se faz no nível do gênero. Para os investigadores, é através da percepção do gênero que se alcança o sentido latente dos textos dos mass media. A dinâmica cultural da televisão atua pelos seus gêneros; que ativam a competência cultural e a seu modo dão conta das diferenças sociais que a atravessam. Os gêneros, que articulam narrativamente as serialidades, constituem uma mediação fundamental entre as lógicas do sistema produtivo e as do sistema de consumo, entre a do formato e a dos modos de ler, dos usos. (Martín-Barbero, 1997, pp. 298 - 9).

Um segundo nível estratégico remete ao enunciador dos textos televisivos.

Não se pode esquecer que a produção televisiva é coletiva. Nessa perspectiva, coloca em questão a noção de autoria exatamente porque os textos televisivos se organizam a partir de diferentes lógicas e pontos de vista.

Por isso, no caso da enunciação televisiva, é tão difícil falar em enunciador: parece haver uma espécie de fuga dos enunciadores

que se remetem uns aos outros, em termos de concatenações progressivas e culturalmente determinantes, o que resulta num apagamento dos sujeitos nas duas pontas do processo comunicativo. Quem é, por exemplo, o enunciador de um telejornal como o *Jornal da Globo*, ou de programas como *Muvuca*, *Sai de baixo*, ou *Programa do Jô*? Os âncoras, os atores, os entrevistados, os redatores, os câmeras, a cadeia de televisão que os transmite, as forças políticas e/ou econômicas que estão por trás da emissora, a sociedade em geral?... Mesmo a listagem de créditos no final dos programas certamente não esgota o número de sujeitos responsáveis pelo seu processo enunciativo. Embora uma análise mais cuidadosa permita recuperar muitas dessas diferentes lógicas que fazem parte das condições específicas de uma produção televisiva, pois elas deixam vestígios nos formatos e modos como a indústria televisiva semantiza e recicla seus produtos, uma das estratégias discursivas empregadas pela tevê é embaralhá-las. Essa confluência de lógicas e vozes cria um efeito de aparente neutralização.

Ao se examinar a grade de programação das emissoras de televisão, constata-se que grande parte dos programas são classificados como *informativos*: - reportagens, telejornais, entrevistas, *talk shows*, *reality shows*, programas de auditório, magazines, etc - remetendo a essa vertente factual ou de “verdade” e “realidade” que vem ganhando cada vez mais espaço na constituição da programação televisiva. Não é objetivo deste trabalho examinar especificidades desses tipologias de gêneros e formatos, mas examinar as diferentes estratégias e figuras empregadas na construção da “informação”, de forma a conferir-lhe efeitos de “realidade” e “verdade”.

E aqui se apresenta uma terceira questão sobre a qual é interessante refletir: o conceito de informação nesse contexto. *Como compreender o que a própria televisão classifica como produtos informativos?*

Semioticamente falando, a informação é compreendida com um *fazer-saber*, oposto ao fazer persuasivo-interpretativo, que, na maioria das vezes, modaliza a informação televisiva. Nessa perspectiva, *informação* é matéria de atos comunicativos, embora muitas vezes não corresponda às finalidades. A televisão produz sentidos e os oferta à sociedade. Há reciprocidade entre ela e a notícia, pois a tevê, além de construir

narrativas nas quais se posiciona sobre as coisas do mundo, dá forma a essas declarações que enquadram os acontecimentos numa organização que resulta na construção da notícia. A seleção das informações a serem veiculadas, bem como as formas de estruturação desse material informativo são opções estratégicas que consideram lógicas mercadológicas e discursivas ao determinar o grau de noticiabilidade dessas informações, a sua adequação a certos gêneros e formatos, o seu interesse institucional.

Assim, ganham sentido situações aparentemente contraditórias: mesmo que *fazer-saber*, em princípio, se oponha a *ignorar*, é preciso lembrar que os atos comunicativos muitas vezes se utilizam de informações já conhecidas pelos interlocutores, para atender aos seus propósitos. Com isso se quer dizer que, em televisão, *informação* não é obrigatoriamente sinônimo de novidade; não se contrapõe à desconhecimento, mas constitui-se num procedimento discursivo que se apropria da matéria informativa e a modaliza, submetendo-a às diferentes lógicas que presidem esse tipo de ato comunicativo, com vistas a definir seu tratamento discursivo de forma estratégica e selecionar cuidadosamente as figuras que vão manifestá-las. Dependendo desse tipo de definição, o processo de construção discursiva da informação emprega como estratégia ultrapassar, muitas vezes, os limites de um programa, perpassando a programação em geral e excedendo a grade de programação da própria emissora e da mídia: seu âmbito é intermediático. Daí a figura da *autoreferenciação*: o que caracteriza essa produção televisiva que se apresenta como espetáculo realizado “ao vivo”, são seus segmentos autoreferenciais que garantem a articulação básica do relato e sua continuidade, cujo conteúdo e finalidade são a própria existência do meio enquanto mecanismo de produção, circulação e consumo de produtos.

Uma outra estratégia empregada é a fusão de planos e tempos narrativos distintos. Na transmissão do atentado às Torres Gêmeas, por exemplo, ultrapassaram-se não só os limites dos programas, como claramente confundiram-se os planos e tempos do relato e de sua enunciação, que era o tempo dos acontecimentos. Diante do imprevisto dos fatos, o relato, ainda fragmentado e lacunar, apontava um processo enunciativo que buscava se preservar do rumo

ignorado dos acontecimentos em curso e da produção discursiva que se produzia à sua revelia.

Uma outra estratégia empregada nesse tipo de produção é a recorrência a múltiplas vozes, que se materializam na figura dos entrevistados, especialistas, testemunhas, protagonistas dos fatos etc. Nesse caso, mais do que nas reportagens ao vivo, os telejornais reservam espaços de fala a respeito dos eventos, que são ocupados por diferentes sujeitos falantes se sucedem, que se revezam, se contrapõem uns aos outros, cada um deles afirmando a sua versão dos fatos relatados e todos, no conjunto, construindo a versão da emissora. Assim, os diferentes tipos de depoimentos são uma estratégia utilizada não só para conferir efeitos de credibilidade e confiabilidade à televisão fundadas na objetividade e imparcialidade. Se os modelos tradicionais de telejornalismo prezam a imparcialidade, impedindo com isso, apresentadores e repórteres de dizerem o que pensam, esse não é o caso dos entrevistados e das testemunhas oculares dos fatos, tampouco dos especialistas, cuja função é dotar os acontecimentos de sentidos.

Aliás, os telejornais da *Globo News* mostram isso normalmente. Mas essa estratégia, baseada muito mais na apresentação de depoimentos dos sujeitos implicados no acontecimento, no caso Afeganistão, teve que ser substituída, pois os protagonistas dos acontecimentos, ou aqueles que o testemunharam, não podiam ser ouvidos. Por isso, a tevê obrigou-se a recorrer ao testemunho indireto dos enviados da própria emissora para reportar o evento.

Mesmo com repórteres e apresentadores tentando ser objetivos, neutros, ou imparciais, essa construção de um macro ponto de vista que, às vezes, perpassa toda a programação de uma emissora e de outras, tem um caráter intermediático, acontecendo devido a interesses e lógicas que são colocados em jogo pela produção televisiva. O objeto da informação, *vide* Torres Gêmeas, é aniquilado pelas suas versões; delas restam apenas pontos de vista: a televisão assume o espaço estratégico de geradora do acontecimento que vira discurso.

Todo esse processo estratégico indica um percurso a ser percorrido pelo telespectador de construção dos sentidos dos fatos.

No caso do atentado de 11 de setembro, os fatos recortados pelas câmeras passaram rapidamente por diferentes interpretações que foram se sucedendo: ao acidente, correspondeu o choque na 1ª Torre; ao atentado, correspondeu o choque na 2ª Torre; ao ato terrorista islâmico, correspondeu a descoberta de que havia passageiros árabes etc... Esses diferentes sentidos ainda hoje estão em processo de articulação. Embora dispersos e, às vezes, contraditórios, eles acabam por participar da construção de uma única e consistente versão dos fatos: aquela que responde às lógicas e interesses da emissora e, muitas vezes, da mídia global, como aconteceu no caso do ataque às Torres Gêmeas. Por isso, a isenção é aparente. Figuras como o embaralhamento de fontes diversas, a apresentação de razões dos dois lados dos conflitos, a recorrência à opinião de especialistas, embora se constituam em fragmentos de uma ação democrática e imparcial, perdem sua autonomia no fluxo televisual que as articula e ordena a partir de pontos de vista definidos, com vistas a fornecer uma única visão dos fatos.

Alguns formatos menos tradicionais do gênero informativo incorporam recursos narrativos da ficção audiovisual com o mesmo propósito. Esse é o caso de programas, como *Linha Direta*, que recorrem a depoimentos, trilhas sonoras, encenação dos acontecimentos com os atores. Com esses recursos retóricos, abre-se espaço para a manifestação de posicionamentos, emoções e indignações frente aos pretensos fatos. E, muitas vezes, passa-se da assistência à ação.

Uma outra estratégia discursiva empregada cada vez mais freqüentemente nesse tipo de produto televisivo é a pretensa exibição de seu processo de produção, introduzindo no interior do texto-programa a figura que muitos denominam de *enunciação-enunciada*. É como se o texto se oferecesse diretamente ao leitor em sua textualidade e textualização, e, com isso, pudesse controlar sua leitura. Mas, na verdade, como em todo processo sógnico, o que essa estratégia constrói são apenas efeitos de realidade, de verdade, de “aqui e agora”, de “ao vivo”, apesar de muitos desses programas serem pré-gravados e cuidadosamente editados.

Aliás, o programa *Sai de baixo* faz humor escrachado sobre essa estratégia. Em todos os seus episódios, faz menção ao seu

processo de produção: o programa é gravado ao vivo com presença da platéia, os atores não disfarçam quando esquecem suas falas, *mas*, no final, depois dos créditos, aparecem as cenas excluídas pelos erros, pelos lapsos de memória dos atores, pelos ataques de riso de que são acometidos, e que foram cortados na edição do programa. Por isso, é preciso que se diga, nesses casos, está-se frente a um texto televisivo que, através de efeitos discursivos, constrói um simulacro de enunciação: curiosamente, nesse exemplo, trata-se de uma enunciação enunciada de um texto que se assume como ficção. Mas a figura pode ser vista nos telejornais, nos programas de entrevista etc.

Como uma outra estratégia empregadas pela televisão aberta é a unificação de uma “fala” homogênea com vistas à constituição de um só público, reduzindo ou absorvendo com isso as diferenças, a veiculação dessa macro versão dos fatos, aquela que causa menor choque aos valores e preconceitos da maioria, acaba por se impor.

Assim, a subjetividade das vozes individuais, públicas ou privadas, que povoam o universo da informação televisiva, vale como moeda de troca, conferindo credibilidade a essa realidade/artificialidade que a tevê constrói. Atualmente, à televisão se atribui mesmo uma competência institucional que lhe permite passar da comunicação à ação, isto é, transformar sua dimensão semiótica em pragmática.

Dessa forma, nesse grande cenário narrativo, a informação intercambia seus signos com os da ficção, o real se confunde com o imaginário e os signos não mais dissimulam sua *não* coincidência com a realidade; disfarçam, isto sim, a sua dissuasão. Em outros termos, há uma evidente substituição de uma teologia da *verdade* e do *segredo*, da *realidade* e da *ficção*, pela da *realidade* e da *artificialidade*. E a estratégia empregada para sustentar essa segunda natureza é a construção de um mundo inteiramente auto-referencial que ainda se dá ao “luxo” de importar os fragmentos da “realidade real” que lhe é paralela como artifício retórico para criar efeitos de “realidade” e “naturalidade”.

Se a linguagem já havia roubado o acesso direto ao mundo natural, à realidade - hoje, perdida a natureza, a mídia oferece uma

segunda natureza, uma segunda pele siliconada, vitaminada, construída no espaço de interação entre os diferentes mídias. O mundo artificial em que vivemos é o verdadeiro, embora artificial. E a auto-referencialidade, responsável pela artificialidade-verdade dos fatos midiáticos estrutura-se na inter-relação das diferentes mídias, tendo por cúmplice as linguagens: a verdade, antes referenciada pela correlação tempo-espaço, passa a ser medida pela *auto*, *co* e *inter*-referencialidade das mídias. *Voz das mídias, voz de Deus*.

Assim, o analista deve ter presente que os textos televisivos são produzidos em um espaço – o midiático – cuja atualização se faz necessária à interpretação dos sentidos e cujos limites muitas vezes não são facilmente definíveis: cada caso é um caso. Dependendo do que se pretenda analisar, pode ou não haver necessidade de recorrência à enunciação e, quando isso acontece, muitas vezes se precisa atualizar apenas alguns elementos desse processo -, aqueles pertinentes à análise empreendida. Dito de outra forma, devido à complexidade dos processos midiáticos televisivos, não se pode pretender dar conta de todos os aspectos envolvidos na produção dos textos midiáticos. Por isso, como, em cada análise, a proposta é examinar determinados elementos, esses é que devem definir que aspectos e instâncias do processo midiático devem ser atualizados para que se possam alcançar os objetivos perseguidos.

Bibliografia

- BARTHES, Roland. 1982. *Mitologias*. São Paulo: Difel.
- BUONANNO, Milly. 1999. *El drama televisivo: identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- CALABRESE, O. 1989. *A idade neobarroca*. Lisboa: 7.
- _____. 1995. La informacion y el espectador. Um juego de pasiones. In: _____. *Los juegos de la imagen*. Bogotá: Instituto Italiano de Cultura.

- CASETTI, Francesco; CHIO, Federico di. 1999. *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.
- ECO, U. 1984. *Conceito de texto*. São Paulo: USP.
- _____. 2001. "Mídia foi o melhor aliado de Bin Laden". *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2 dez., p. A25.
- FABRI, P. 2000. *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.
- GARDIES, René; TARANGER, Marie-Claude. 2001. *Télévision: questions de formes*. Paris: L'Harmattan.
- GRANDI, R. 1995. *Texto y contexto en los medios de comunicación*. Barcelona: Bosch.
- GREIMAS, A. J. 1998. *A propósito do jogo. Verso e Reverso*. São Leopoldo, 27 (12).
- HJELMSLEV, Louis. 1975. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva.
- JOST, François. 2001. *La télévision du quotidien: entre réalité et fiction*. Bruxelas: De Boeck Université.
- LACALLE, Maria R. 1995. *La voz del espectador*. Telos, 43.
- LAMBERT, Frédéric. 2001. *Figures de l'anonymat: médias e société*. Paris: L'Harmattan.
- MACHADO, Arlindo. 2000. *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. 1997. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- REQUENA, Jesus Gonzales. 1999. *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. 4.ed. Madrid: Cátedra.
- SUBIRATS, Eduardo. 1998. *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Studo Nobel.
- VERON, E. 1997. *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- ZALDUENDO, Charo Lacalle. (1999). *Mitologías cotidianas y pequeños rituales televisivos: los talk shows*. Madrid: Gedisa.

A figuração pós-moderna: Marta
Brum, de *Anjos da Noite*

RENATO PUCCI JR.

Universidade de São Paulo/ECA-USP

Resumo

Através da análise da personagem Marta Brum, de *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987), expõem-se características do que pode ser denominado “cinema pós-moderno”. Conceitos de Baudrillard e Lyotard são examinados a fim de esclarecer o que seria o pós-modernismo cinematográfico: uma estética que problematiza a referencialidade e que se pauta pela idéias de performance e jogo. O filme analisado seria um exemplar dentre vários que, desde meados dos anos oitenta, seguiram a mesma estética no cinema nacional.

Palavras-chave

cinema brasileiro, pós-modernismo, *camp*, esteticismo, *fake*, jogo

Abstract

Through the analysis of Marta Brum, character of *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987), traits of the so called “postmodern cinema” are exposed. Concepts of Baudrillard and Lyotard are examined in order to clarify what cinematographic postmodernism is: an aesthetic which questions the reference to the *real* world and which is driven by the ideas of performance and game. The analyzed movie is one of a number which have followed the same aesthetic in Brazilian cinema since the mid-eighties.

Key words

brazilian cinema, postmodernism, *camp*, aestheticism, *fake*, game

A câmera está à frente do veículo e, através do pára-brisa, enquadra três pessoas que conversam: Guto (interpretado por Marco Nanini) à direita, dirigindo; Marta Brum (Marília Pêra) à esquerda; Teddy no banco traseiro. É a mulher que fala, aludindo a Nova York, cidade onde mora Guto. A voz dela não poderia ser mais afetada, com entonações que buscam elegância e sofisticação, mas que, de tão exageradas, deixam claro que fala como se estivesse encenando um papel. Aliás, Marta confirma que é atriz ao dizer que saiu do Brasil somente uma vez, indo à Europa por haver ganhado um prêmio de interpretação. Seu visual é o de uma estrela: vestido de noite, casaco de pele, colar de pérolas dando voltas no pescoço, brincos enormes e cravejados de pedras, longa piteira, luvas acima do cotovelo, anéis faiscantes. Quem observar melhor verá que o rosto dessa personagem brilha no escuro da noite: há *glitter* em sua face, fazendo-a cintilar.



Fig. 1

Conforme avança o diálogo, reflexos no pára-brisa deslizam à direita, sobre o tronco e o rosto de Guto: são as luminárias da avenida por onde passam, cuja imagem se reflete no vidro do carro (Fig. 1). Três vezes, em intervalos regulares, esses reflexos saem da base do vidro e atravessam toda a porção direita da tela até sumir na parte de cima. São luzes brancas e frias, como que a combinar com o estado de espírito de Guto, que está mudo, com evidente desprazer em relação ao que ouve.

A mulher conta, em seu estilo amaneirado, que durante toda a vida excursionou apenas pela “terrinhinha Brasília”, em *tournées*. Vem ao diálogo o tema que constituirá o eixo da cena: a passagem do tempo. Já faz seis anos que Teddy (Guilherme Leme) a viu pela primeira vez em Governador Valadares, cidade natal dele. A mulher solta um gritinho e exclama: “Meu Deeus! Quanto mais velho a gente fica, mais rápido o tempo passa!”. Enquanto ela enuncia o batido lugar-comum, sobe na parte direita da tela o quarto reflexo de luminária da avenida; ao mesmo tempo, ergue-se à esquerda, ou seja, sobre o corpo da mulher, o reflexo dourado de uma torre. Já é possível saber por onde o automóvel está passando: aquela é uma das torres da Avenida Paulista, em São Paulo. Na época da realização do filme, meados dos anos oitenta, era a mais fascinante construção do tipo na cidade, uma estrutura esplendorosa, que depois viria a ser emulada por outras torres de transmissão.

Deve-se assistir ao filme no cinema para realmente experi-



Fig. 2

mentar o impacto da cena. Marta Brum fala em como o tempo corre, e a imagem invertida da torre desliza sobre seu rosto, lentamente, numa composição visual fantástica, que multiplica o brilho que já existia no rosto dela (Fig. 2). É um dos momentos de magia

do então jovem cinema paulista dos anos oitenta. O filme é *Anjos da Noite*, de Wilson Barros, lançado em 1987.

Neste trabalho pretendo examinar essa personagem que mereceu o coroa-mento visual acima descrito. Procurarei possíveis sentidos do virtuosismo cinematográfico que a acompanha e a consistência entre o ar *fake* de Marta Brum e o espírito que animou a estética do filme. Virtuosismo porque a suntuosidade da cena é alcançada por imaginativos recursos de estúdio que não mantêm ligação direta com a história. Ar *fake* porque tudo na personagem concorre para o artificialismo explícito e irônico. Qual é o jogo proposto ao espectador? Seriam gratuitos esses elementos? Ou será que responderam a precisas demandas espirituais que, deixando para trás o realismo, enveredaram por um fervor esteticista que talvez ainda não tenha arrefecido por completo?

Uma estrela decadente

O filme de Wilson Barros tem como característica mais evidente o fato de não possuir protagonista: inúmeros personagens são acompanhados alternadamente, em eixos narrativos que se entrecruzam, forma de narração que existe pelo menos desde os folhetins do século XIX e que foi apropriada pela literatura moderna, por exemplo no romance *1919*, de John dos Passos. Esse formato tem rendido muitos filmes nas últimas décadas, com o cineasta norte-americano Robert Altman tornando-se seu especialista.

Aqui será seguido tão somente um dos fios narrativos de *Anjos da Noite*, isto é, aquele em que aparece Marta Brum. Sua primeira aparição ocorre bem antes da cena acima descrita: ela sai de um edifício e faz sinal para uma limusine, que pára (Fig. 3); um close mostra-a com ar *blasé* dar uma tragada no cigarro. A textura da imagem não é a de cinema, mas de TV, granulada e oscilante. De fato, o plano seguinte revela que se trata de um comercial de televisão assistido num bar por Guto e Teddy. Marta Brum está na propaganda com o mesmo figurino que usará na cena posterior. Até seus gestos, sempre estilizados e cheios de exagerado charme, são parecidos com os que apresentará ao se encontrar com os dois amigos.

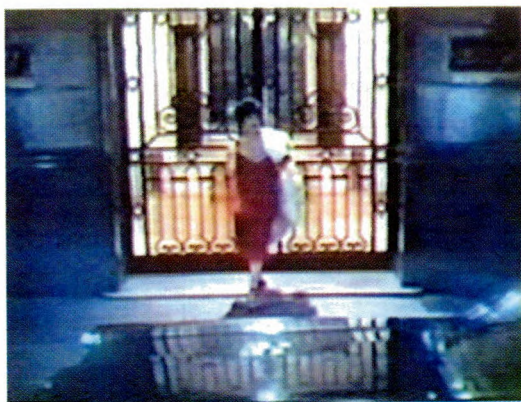


Fig. 3

Acabado o comercial, Guto e Teddy comentam a atriz, este falando que se “amarra” nela, o outro dizendo que a conheceu quando ela “ainda era estrela”. A cena acaba logo em seguida. Só muito à frente o fio narrativo será retomado, ou seja, após o desenrolar das tramas paralelas de *Anjos da Noite*: as consequências do assassinato de um inocente, a performance fracassada do artista de vanguarda, o *ménage à trois* entre o casal de negros e a estudante de sociologia, o travesti que espera a chegada do amante etc. Enfim Guto e Teddy conhecem a moça do interior, vão com ela à boate gay e se divertem às custas da inocente; em seguida os dois saem pela noite, abraçados, pois foram amantes e há muito não se viam.

Numa rua escura, a câmera faz uma trajetória com a grua, descendo de uma placa de propaganda até o nível do chão; ao fundo surgem Guto e Teddy.¹ A câmera encontra uma mulher no primeiro plano. Ela estende o braço apontando para os dois e diz em tom faceiro: “Guto!”. Este responde: “Marta Brum!” O rosto de Guto denota espanto pelo reencontro de uma amiga, reação ínfima diante do que a situação deveria suscitar: Marta está sentada como uma gata sobre o capô de uma limusine idêntica à que fora vista na TV; ela própria veste-se exatamente como sua personagem no comerci-

1. Construção tão estereotipada que serve para David Bordwell (1985, p. 66) exemplificar narrações autoconscientes, através de uma cena semelhante de *Até a Vista, Querida* (Edward Dmytryk, 1944).

al: vestido vermelho e luvas da mesma cor, casaco branco de pele, piteira e tudo o mais; o prédio em frente ao qual está a limusine (Fig. 4) é o mesmo de que saíra Marta Brum na propaganda.



Fig. 4

O bom senso diria que a reação de Guto e Teddy deveria ser a perplexidade indagadora de Cecília, em *A Rosa Púrpura do Cairo* (Woody Allen, 1984), ao ver o personagem de um filme sair da tela, atravessar a platéia e caminhar em sua direção. No entanto,

os dois nem sequer perguntam o que Marta estaria fazendo ali com todos os elementos do comercial visto na TV. Para eles, tudo aquilo é normal, ao contrário do que deve parecer para a maioria dos espectadores de *Anjos da Noite*. A reação destes pode ser a de procurar leituras consistentes a fim de normalizar o que assistiu (Iser, 1980, pp. 119-120); mas essa operação é altamente problemática quanto à cena em questão, pois o que estaria fazendo Marta Brum naquela rua deserta, à noite, como se tivesse acabado de gravar a peça publicitária que há pouco passou na TV? Fica-se perto do *estranho* freudiano, ou seja, aquela categoria do assustador que é, ao mesmo tempo, inquietantemente familiar. A conclusão se impõe: aquela que agora se vê em *Anjos da Noite* não é apenas Marta Brum, velha conhecida de Guto e ídolo de Teddy $\frac{3}{4}$ ela é *também* a personagem da propaganda.²

2. Note-se o entrelaçamento entre publicidade e cinema, traço típico de parte dos filmes contemporâneos e motivo para queixas de críticos para quem o cinema deve, a todo custo, evitar relações impuras como essa. A ligação, contudo, está imbricada na própria fatura de *Anjos da Noite*, com traços da personagem do comercial de TV reaparecendo em sua figura no mundo *real*.

A continuação da cena irá mostrar que tudo o que compõe e faz Marta Brum nada mais é do que paródia: a *natureza* da personagem é a “diferença irônica no âmago da semelhança” (Hutcheon, 1991, p. 12). Cada gesto e cada frase remetem ao universo do imaginário, seja o da publicidade ou o do cinema:

- 1) o jeito sofisticado de segurar a piteira;
- 2) a maneira como estende o braço na direção de Teddy, já esperando que ele beije sua mão;
- 3) a forma glamourosa com que cruza as pernas e se volta ora para um, ora para o outro de seus interlocutores;
- 4) o vestido vermelho talvez seja reminiscência de *Torrentes de Paixão* (Henry Hathaway, 1953), em que Marilyn Monroe usava um modelo da mesma cor e tão colado ao corpo como o de Marta;³
- 5) quando quer descer do capô da limusine, estende os braços na direção de Guto e Teddy, que a apóiam para que dê um pulinho até o chão;
- 6) enquanto espera que lhe ponham o casaco de pele, balança os quadris acintosamente.

Estes são apenas alguns elementos de Marta Brum que vêm carregados com o inconfundível ar de *déjà vu*. A crítica já apontou que personagens e ambientes em *Anjos da Noite* sempre são intertextuais:

a grade dos meios de comunicação [...] se abate sobre aquelas histórias, remetendo-as sistematicamente ao mundo da representação, apontando o oco que habita cada uma delas, insistindo no fato de que tudo, e todos, são texto, ficção (Ab'Saber, 1995, p. 144).

Marta Brum é a quintessência dessa caracterização, pois enquanto as demais personagens flutuam entre o naturalismo e esse pólo intertextual, Marta alude de maneira incessante ao imaginário, em especial à imagem de uma estrela de cinema (com um único momento de exceção, que será mencionado adiante). À maneira da dançarina de *O Fundo do Coração* (Francis F. Coppola, 1982), interpretada por Nastassja Kinski, Marta Brum não tem substância

3. Figurino retomado na mulher virtual de *Matrix* (Andy e Larry Wachowski, 1999), filme que será comentado à frente.

alguma, quase nada mais sendo além do que uma hiperconcentração de referências intertextuais. Ela é plana como um Roger Rabbit que se imiscuísse no universo diegético de Guto e Teddy. Como a confirmar sua natureza intertextual, ao término da sequência em que encontra Guto e Teddy os três saem de braços dados ao som de “As Time Goes By”, tema de *Casablanca* e canção *cult* da história do cinema. É o som do piano que aparecerá na sequência posterior, sem a presença de Marta Brum e seus amigos, mas que invade o trecho descrito como se fosse música extradiegética, fazendo as vezes de comentário da narração ao caráter da personagem e, talvez, ao triângulo amoroso que se esboça.

É preciso ressaltar que Marta Brum não possui traços psicológicos: *todas* as suas reações se pautam pelo ar fingido e excessivo, numa exorbitância de superficialidade que a difere de quaisquer personagens fúteis e esnobes de filmes convencionais. A exceção que confirma a regra, isto é, o único momento em que ela parece derivar para a revelação de interioridade, ocorre durante a sequência comentada no início deste artigo. Marta recorda-se de sua atuação em Governador Valadares, ocasião em que foi vista por Teddy. Ela diz que interpretou aquele papel durante quatro anos seguidos e que, com o tempo, começou a perceber que sua personagem não envelhecia nunca: o tempo não passava para ela, que morava no mesmo quatinho de papelão, vestia a mesma roupinha e repetia todas as noites as mesmas duas horas de sua vida. Marta conclui: “Minha personagem era eterna. E eu morri de inveja dela, eu morro de inveja dela, sempre jovem, jovem...” Ela, que hoje é uma estrela em fim de carreira, limitada a comerciais de televisão, demonstra uma ponta de aflição pelo correr do tempo. Ainda assim, enuncia a fala com a mão dobrada sob o queixo de Teddy, numa postura semelhante à de pinturas maneiristas do século XVI. É impossível dizer se ela é sincera ou se apenas continua a representar seu papel de diva em decadência.

Com essa pitada de suspeito naturalismo, a apologia à juventude e as carícias de Marta em Teddy terminam por enfurecer Guto, que se vê em dupla desvantagem: já não é tão jovem assim e, principalmente, está sendo trocado por uma mulher, pois Teddy se mostra

fascinado por Marta. Guto pára o carro e, aos gritos, expulsa os dois. O fio narrativo prosseguirá apenas com Marta e Teddy.

A apoteose *fake*

Após uma série de flashes em que se mostram as situações de impasse nas histórias de *Anjos da Noite*, retorna-se a Marta e Teddy. Para quem conhece São Paulo não é difícil reconhecer o local: eles estão sob o MASP, o Museu de Arte de São Paulo. Teddy caminha acabrunhado enquanto Marta vai atrás fazendo firulas coreográficas, com voltas de 360° sobre si mesma e poses de estupefata a cada revelação acerca do passado amoroso entre Teddy e Guto. As falas de Marta permanecem repletas de clichês, por exemplo:

O rapaz pergunta como ela adivinhou que Guto havia ido para Nova York, deixando Teddy sozinho nesta “cidade louca” e fazendo-o pirar. Marta diz em falsete: “Eu li nas cartas do Tarô, estava escrito nas estrelas”, cantarolando versos da famosa canção da época.

Teddy conta que, já trabalhando como garoto de programa, uma noite foi chamado a um quarto de hotel e lá encontrou Guto, sem que ambos soubessem de nada a respeito um do outro. Comentário de Marta, balançando a cabeça com ar maternal: “Nada é nunca por acaso, meu anjo”.

Teddy conta sua vingança contra Guto: este só pode encontrá-lo através da agência de “acompanhantes” e ainda tem que pagar para ficar com Teddy. Reação de Marta: põe as mãos na própria face, faz expressão de surpresa e diz: “Meu Deus, como você é cruel!”.

Escuta-se música ao longe; o rapaz se ergue, olha pelo parapeito e vê lá embaixo duas pessoas em plena relação sexual num automóvel com o rádio ligado. Teddy levanta-se e anda com as mãos às costas. O corte introduz um plano escurecido que, de súbito, é iluminado por refletores; surge um palco sobre o qual caminha Teddy; a música ouvida do carro agora ocupa toda a trilha sonora, como se uma orquestra estivesse ali, ao lado de Teddy, completo absurdo em se tratando da diegese que se vinha desenvolvendo. É a famosa cena da dança no vão livre do MASP, escancarada paródia de um trecho

Fig. 5 - A Roda da Fortuna

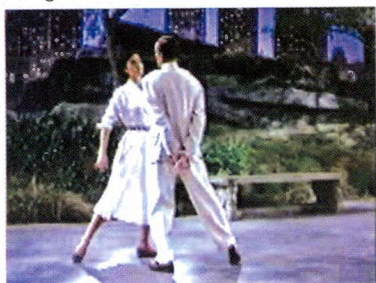


Fig. 7 - A Roda da Fortuna

Fig. 6 - Anjos da Noite



Fig. 8 - Anjos da Noite

de *A Roda da Fortuna* (*The Band Wagon*, de Vincente Minelli, 1953). Por mais que contextos e estilos cinematográficos sejam diferentes, percebe-se que é a mesma música (“Dancing in the Dark”) e a mesma coreografia (Figs. 5 a 8).

Aqui devem ser observados dois pontos sem os quais *Anjos da Noite* não pode ser entendido. Em primeiro lugar, o filme não é só uma coleção de clichês da história do cinema. A cena da dança, por exemplo, não é simples repetição do musical hollywoodiano — de fato, ela é paródica: a diferença está no coração da semelhança. Afinal, nem de longe se espera que a performance dos atores de Wilson Barros se equiparem às de Fred Astaire e Cyd Charisse. A discrepância instala a distância entre o original e aquilo que nem sequer chega a ser uma cópia. Em suma, não se trata de repetição

acadêmica, mas de uma paródia consciente e irônica que não existe para celebrar a imutabilidade dos valores.⁴ Em segundo lugar, ao se falar em paródia deve-se deixar de lado a idéia de que ela deva necessariamente envolver escárnio. Adoto aqui a acepção dada à palavra pela já citada Linda Hutcheon que, na definição acima exposta, alargou a abrangência do conceito para que incluísse a forma paródica do pós-modernismo, que está menos para a imitação ridicularizadora do que para uma operação lúdica com o seu objeto (Hutcheon, 1991, p. 57).

Assumo aqui a definição de *Anjos da Noite* como um filme pós-moderno, tal como vem sendo reconhecido nos últimos tempos pela crítica acadêmica.⁵ Não pormenorizarei a caracterização do pós-modernismo no cinema, tema de outro artigo (Pucci Jr., 1996, pp. 211-220); apenas especifico que um de seus traços seria essa paródia lúdica, bem diversa da paródia praticada por exemplo pelo Cinema Marginal, cuja ironia cortante, bem de acordo com o espírito modernista, esmerava-se em ridicularizar os objetos que parodiava.⁶ Não poderia haver cena que melhor servisse de exemplo de paródia pós-modernista do que a da dança sob o MASP. Distanciamento combina-se com a fascinação pelo que atravessa o tempo e o espaço e se reespetaculariza nas mãos do diretor. Recupera-se a magia perdida da época de ouro do cinema, ainda que mesclada à evidência do antinaturalismo. Por um lado, isso já foi motivo para críticas de teor político (Ab'Saber, 1995, pp. 162-164); por outro, estimula a pensar em por que essa fascinação se fez presente na cinematografia brasileira dos anos oitenta, aliás penetrando na década seguinte.

Jean Baudrillard, em suas diatribes contra o mundo contemporâneo, escreveu que “nós só temos direito ao retrô, à reabilitação fantasmática, paródica de todos os referenciais perdidos” (Baudrillard, 1981, p. 66). Diz ele que simular põe em questão a diferença entre

4. Celebração suposta por Steven Connor, a meu ver equivocadamente, como característica da cultura pós-moderna (1996, p. 67-68).

5. Ainda que em geral a fim de menosprezar a criação de Wilson Barros, por exemplo em *Parente*, 1998, pp. 112-113, 126-134.

6. Sobre o escárnio implícito na paródia modernista, v. Santiago, 2002, pp. 108, 133-4. Quanto às diversas funções de ironia, da agressiva à lúdica e respeitosa, v. Hutcheon, 2000, pp. 72-88.

verdadeiro e falso (*ibidem*, p. 16), extrapolando o âmbito da representação. Esta decorre do princípio de equivalência do signo e do real; a simulação, ao contrário parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e morte de toda referência (e tal). Ocorre simulação quando o simulacro possui características de seu objeto, mas não é o próprio objeto, como a pessoa que simula estar doente, possui sintomas da doença, mas não a tem (*ibidem*, p. 12). *A simulação corresponde a um curto-circuito da realidade e a seu redobramento pelos signos* (*ibidem*, p. 48). Um exemplo recente e, portanto, não mencionado no citado livro de Baudrillard (que já tem mais de duas décadas) seria a mencionada mulher de vermelho de *Matrix*: ela é representação cinematográfica de uma realidade virtual que, por sua vez, na diegese do filme, simula todas as características de um objeto que nem sequer existe. Onde está o real? Sumiu de cena. Isso é o que poderia ser entendido como “curto-circuito” da representação e hipertrofia dos signos. Não por acaso aparece em destaque no início de *Matrix* um exemplar falsificado de *Simulacres et simulation*, livro de Baudrillard.⁷

Infelizmente Baudrillard se equivoca ao citar exemplos de simulacro no cinema: *Barry Lyndon*, *Chinatown*, *Todos os Homens do Presidente*, 1900 etc. (Baudrillard, 1981, p. 73). O hiper-real, isto é, a “semelhança alucinante com o real” que Baudrillard alega ver nesses filmes nada mais é do que o velho naturalismo cinematográfico, sempre em sua busca da verossimilhança.⁸ A mesma aparência de perfeição visual vem sendo sentida, década após década, desde a invenção do cinematógrafo, especialmente em relação a filmes hollywoodianos, como *King-Kong* e *Ben-Hur*, mas nem por isso cogitou-se em chamá-los de “simulacros” no sentido que dá Baudrillard à palavra.

Penso não ser necessário endossar a opinião de Baudrillard sobre a inexistência tanto da realidade como da própria ilusão no

7. O que está longe de provar que o mundo se transformou num imenso simulacro, afinal isso só faz sentido dentro da narração de *Matrix*.

8. Mesmo engano cometido por Fredric Jameson (1997, pp. 292-301), que atribui pós-modernismo a filmes convencionais como *Totalmente Selvagem* (Jonathan Demme, 1986).

mundo atual. Além do mais, é questão para especulações filosóficas, que não cabem no momento, pensar se o real ainda existe ou não. Mais pertinente é apontar que há cineastas para os quais é uma utopia a representação fiel da realidade, mas que nem por isso se abstêm de trabalhar com a imagem cinematográfica que é tida como realista pelo senso comum: a do cinema clássico. Não fazem filmes que replicam as normas desse cinema, mas operam com seus elementos de uma forma lúdica.

Entendo que essa estética tem lugar quando os recursos tecnológicos mais avançados ou custosos meios de reprodução do real são utilizados não para simular a realidade, mas para representá-la e simultaneamente denunciar o falseamento da imagem. Trata-se do que poderia ser chamado de “paradoxo da técnica naturalista”: numa época em que a tecnologia digital tornou possível reproduzir o que o senso comum entende como “real” ou “possível”, o cinema desvia-se da verossimilhança e introduz o *fake*. Trata-se de filmes, portanto, em que prevalece não a referencialidade, mas signos colhidos do repertório da tradição do cinema e do audiovisual. Constroem-se imagens e sons que possuem traços de representações clássicas, mas que, ao mesmo tempo, evidenciam que são metacomposições. São os casos de *Blade Runner*, *Diva – Paixão Perigosa*, *Subway*, *Dick Tracy*, *Edward Mãos de Tesoura*, *Na Roda da Fortuna*, dos filmes de Greenaway, de Almodóvar — e de *Anjos da Noite*.

O filme de Wilson Barros é uma grande caixa chinesa em que é impossível encontrar o fundo, ou seja, a referencialidade.⁹ Estes são mais alguns elementos que se relacionam com a figura um tanto *camp* de Marta Brum.¹⁰ “Fascínio” talvez seja mesmo a

9. Utilizo este conceito no sentido utilizado por Jakobson (1970, pp. 123-129) em sua classificação das funções da linguagem: ênfase no contexto. Destaco que considero a relação intertextual, predominante no cinema pós-moderno, como ligada à função designativa (sugerida por Edward Lopes), em que a ênfase está na relação com outra mensagem.

10. Aponto a relação da personagem e do filme com o conceito de *camp*, tal como proposto nos anos sessenta por Susan Sontag (1987, pp. 318-337): predileção pelo inatural, pelo artifício, pelo exagero etc. Desde a década de sessenta, tais elementos se tornaram muito mais profusos, o que apenas revaloriza o texto de Sontag.

melhor palavra para evocar a dança sob o MASP; sem que se cogite, porém, qualquer semelhança alucinatória com seu objeto, o filme de Minelli.¹¹

O jogo do “como se”

Marta e Guto terminam a dança, andam pela noite, ela chama um táxi e, devido ao gesto brusco, arrebenta-se o colar, as pérolas caem no chão. Grito histérico da mulher. O rapaz se abaixa para pegá-las, ao que Marta diz: “Deixa isso para lá, meu anjo. São todas falsas. Amanhã a gente compra outro na feira”. Seria de se esperar algo diferente em relação ao valor das pérolas?

Mais uma fala de Marta, como sempre repleta de trejeitos e clichês (“Táxi! Meu reino por um táxi” etc.) e vem, em seguida, um momento delicioso. Marta diz que farão como no cinema: fala para Teddy pegar nas suas mãos e fechar os olhos quando ela disser “já”. Marta conta: um, dois, três, já. Corte seco e eles aparecem num apartamento, com Marta acabando de acender as luzes. Teddy solta uma exclamação de espanto. O que aconteceu? Numa leitura naturalista, provavelmente comum a muitos espectadores, a montagem teria elidido o caminho de ambos até o apartamento de Marta, de modo que a exclamação de Teddy se referiria à aparência do local, de fato caprichado. Ou, numa leitura auto-referencial, teria havido o transporte instantâneo de um local a outro, “como no cinema”. É insolúvel a ambigüidade, como tantas outras no filme. De qualquer forma, existe a alusão metalingüística às elipses cinematográficas que hoje em dia chegam a passar despercebidas aos espectadores.

Antes de continuar a trajetória de Marta e Teddy, encontro a ocasião de indagar qual é o jogo envolvido. Virtuosity, *fake*, fascínio, paródia lúdica, auto-reflexividade, ambigüidades incontornáveis... Com certeza não é o jogo do cinema naturalista, cujo modelo é Hollywood: veja-se o gesto pudico de Marta para a câmera, no momento em que Teddy começa a lhe tirar o vestido (Fig. 9).

11. Note-se que, ao contrário do que propugna Jameson, não considero que a nostalgia seja característica do pós-modernismo. Essa é uma questão complexa, cuja solução pode ser sugerida pela lembrança de que no pós-modernismo exista ironia, não desejo de volta ao passado (Hutcheon, 1991, p. 51).



Fig. 9

Anjos da Noite não opera com o ilusionismo, que Roger Caillois relacionou à *mimicry*, segundo ele uma das quatro categorias do jogo. Não se trata de apagar o caráter discursivo do filme, vendendo-o como real; nem de buscar identificação entre espectador e personagem, outra propriedade da *mimicry* cinematográfica (Caillois, 1990, pp. 42-43). No entanto, é possível dizer que, antes de mais nada, *Anjos da Noite* permanece no território do lúdico. Por isso falei em “jogo”, atividade que, dentre suas várias características, possui a de ser “evasão da vida ‘real’ para uma esfera temporária de atividade com orientação própria” (Huizinga, 1996, p. 11). É possível ceder ao fascínio autoconsciente de *Anjos da Noite*, de modo que a “realidade”, suas misérias e preocupações não façam parte da apreciação fílmica. Eis um motivo por que os críticos ligados à herança do Cinema Novo, sério por excelência, criticaram o filme de Wilson Barros. Não há como negar o aspecto lúdico em questão.¹²

Se existe fundamento na idéia de que a experiência cultural é afim à da brincadeira, mesmo a infantil, tal como propõe Winnicott (1975, p. 139), *Anjos da Noite* poderia ser um exemplo cabal de filme que assume esse caráter. Não faz como o filme clássico

12. Não acredito, porém, que essa fascinação esgote as possibilidades de relacionamento do espectador com o universo de *Anjos da Noite*. Há provavelmente aspectos políticos envolvidos, ainda que não se trate da política revolucionária que foi típica do Cinema Novo. Esse ponto deverá ser abordado na continuidade da pesquisa de doutorado que ora desenvolvo sobre os filmes pós-modernos brasileiros.

hollywoodiano, através do qual se pretende mistificar o jogo através da aparência de realidade; nem como o filme moderno, sempre em busca desesperada da originalidade e da utilidade para seus espectadores (politização, desfamiliarização, conhecimento de realidades profundas etc.).¹³ O que propõe *Anjos da Noite*? É possível que isso dependa da área transicional de cada espectador, ou seja, do *espaço intermediário* entre o texto e o espectador, sujeito às mais heterogêneas variações, dependendo da cultura e da disposição deste para jogar com o objeto cinematográfico (Winnicott, 1975, p. 148). Talvez *Anjos da Noite* promova o jogo de descoberta das infinitas referências à história do cinema e da cultura (como o Shakespeare da última citação de Marta Brum). Talvez provoque prazer com o oscilar entre, de um lado, o estado de quase alheamento que o filme pode produzir e, de outro, o escancarar da auto-reflexividade. Talvez permita o gozo com a idéia de que as coisas nunca são o que são, isto é, de que tudo é jogo — idéia bem afinada com o espírito pós-modernista. Marta Brum seria, nesse sentido, a condensação dessas e de outras possibilidades, a mais perfeita encarnação do “como se”, isto é, do jogo fílmico pós-moderno.

Minutos de prorrogação

Marta e Teddy passam a noite juntos. De manhã, ele se levanta, furta alguns bibelôs, deposita o último e estereotipado beijo em Marta (Fig. 10). Vai embora.

Fig. 10



13. O que não significa que filmes modernos também não tenham jogos implícitos, bem diferentes dos de outras linhas estéticas. Apenas que a relevância desse aspecto lúdico e prazeroso não é assumida nos próprios filmes, que, em geral, marcam-se pela seriedade.

Numa praça, ainda nos primeiros minutos do dia, Teddy passa por uma garota sentada num banco. É Ciça, a estudante de sociologia que terminou frustrada e solitária sua inesperada noite de orgia. Teddy, que nunca a havia visto antes, volta, senta-se ao lado e puxa conversa. Ele percebeu a tristeza da moça. Diz-lhe palavras reconfortantes, sempre em frases feitas (“A vida é difícil e boa. Mas vale a pena.”), acalma-a tão bem que se despedem como velhos amigos. Mas Teddy põe a mão no bolso e descobre as pérolas de Marta Brum. Chama Ciça e lhe entrega as pérolas como presente (Fig. 11). A moça pergunta se são verdadeiras. Resposta de Teddy: “E isso importa? Importa que elas são lindas. E agora são suas.” Não poderia haver melhor síntese da estética do filme, discutível com certeza, porém assumida com toda consciência, como o indica a cena descrita.



Fig. 11

O que poderia estar na origem de uma estética como a de *Anjos da Noite*? A adesão inconsequente a princípios que proliferavam no cinema internacional? Considerando-se a penetração da estética pós-moderna em nosso meio,¹⁴ não parece absurdo pensar

14. Cito exemplos de filmes nacionais que compartilham traços apontados em *Anjos da Noite*: *Cidade Oculta* (Francisco Botelho, 1986), *A Dama do Cine Shangai* (1988) e todos os filmes posteriores de Guilherme de Almeida Prado; *Fogo e Paixão* (Márcio Kogan e Isay Weinfeld, 1988); *Lili, a Estrela do Crime* (Lui Faria, 1988); *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995); *A Grande Arte* (Walter Salles Jr., 1991); *Terra Estrangeira* (Walter Salles Jr. e Daniela Thomas, 1995); *Dias Melhores Virão* (1989) e *Orfeu* (1999), ambos de Carlos Diegues; o episódio da ninfeta, dirigido por Cláudio Torres, em *Traição* (1999).

que poderia estar acontecendo também no Brasil aquilo que Lyotard havia anunciado na década de setenta como a *condição pós-moderna*: “o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do fim do século XIX” (Lyotard, 1979, p. 7). A descrição de Lyotard deveria valer para as sociedades avançadas: hegemonia dos meios de comunicação de massa, informatização generalizada, dissolução do sujeito social, mercantilização do saber, abalo da crença em grandes narrativas (como o marxismo, que em sua versão nacional mais singela havia anunciado a revolução brasileira para os anos sessenta), desvalorização da idéia de “verdade” e preeminência da performance. Entretanto, por mais que alguns desses princípios sejam contestáveis, será que já não estavam se disseminando no panorama nacional dos anos oitenta? De qualquer modo, encontrava-se ainda na virada do milênio a estética pós-modernista, entre as várias opções estilísticas à disposição dos cineastas.

Por que então se admirar que um filme como *Anjos da Noite* termine com a apologia do que é lindo e *fake*? Ou por que se espantar com o virtuosismo da cena da torre esvoaçando sobre o rosto de Marta Brum, tão radiante e falsificada como suas pérolas?

Bibliografia

- AB'SABER, Tales A. Muxfeldt. 1995. *O Cinema Paulista dos Anos 80: um Problema da Cultura*. São Paulo. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes.
- BAUDRILLARD, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.
- BORDWELL, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- CAILLOIS, Roger. 1990. *Os Jogos e os Homens*. Lisboa, Cotovia.
- CONNOR, Steven. 1996. *Cultura Pós-Moderna*. 3.ed. São Paulo: Loyola

- HUIZINGA, Johan. 1996. *Homo Ludens*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva.
- HUTCHEON, Linda. 1991. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. 2000. *Teoria e Política da Ironia*. Belo Horizonte: UFMG.
- ISER, Wolfgang. 1980. *The Act of Reading*. Baltimore e Londres: Johns Hopkins University Press.
- JAKOBSON, Roman. 1970. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- JAMESON, Fredric. 1997. *Pós-Modernismo – A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. 2.ed. São Paulo: Ática.
- LYOTARD, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne*. Paris: Minuit.
- PARENTE, André. 1998. *Ensaio Sobre o Cinema do Simulacro*. Rio de Janeiro: Pazulin.
- PUCCI JR., Renato Luiz. 1996. "Cinema Pós-Moderno". *Significação — Revista Brasileira de Semiótica*. São Paulo. N.ºs 11/12, setembro, págs. 211-220.
- SANTIAGO, Silviano. 2002. *Nas Malhas da Letra*. Rio de Janeiro: Rocco.
- SONTAG, Susan. 1987. *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: L&PM.
- WINNICOTT, D. W. 1975. *O Brincar & a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago.

A imagem da Vera Cruz nos livros

ADILSON JOSÉ RUIZ

Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP

Resumo

Muito se escreveu sobre a Cia. Cinematográfica Vera Cruz nos últimos 50 anos. Neste artigo buscamos fazer uma avaliação dos principais textos e pesquisas produzidos sobre este importante episódio da história do cinema brasileiro. Encontramos nestes textos um claro divisor de águas: o que foi produzido antes da pesquisa de doutoramento da professora Maria Rita Galvão, *Companhia cinematográfica Vera Cruz: a fábrica de sonhos*, e o que vem sendo realizado depois.

Palavras-chave

Vera Cruz, cinema brasileiro, Maria Rita Galvão

Abstract

A lot has been written about Companhia Cinematográfica Vera Cruz in the last 50 years. In this article, we tried to make an evaluation among the greatest texts and researches made about this important episode from Brazilian cinema's history. We've discovered in these texts a happening that shares the history in two ages: what was produced before the doctorate's research from the teacher Maria Rita Galvão called *Companhia Cinematográfica Vera Cruz: the dreams' factory*, and what has been produced after this.

Key words

Vera Cruz, brazilian cinema, Maria Rita Galvão

Este artigo é parte da pesquisa, financiada pela Universidade de Paulista, que estamos realizando sobre a Companhia Cinematográfica Vera Cruz e que tem entre os seus objetivos a criação de um roteiro ficcional de longa-metragem sobre aquele importante episódio da história do cinema brasileiro.

Em 1954, quando foi lançado o filme dirigido Lima Barreto *O cangaceiro*, a cidade de São Paulo tinha uma população em torno de 2 milhões de habitantes. Quinhentos mil foi o número de espectadores do filme, cerca de um quarto de sua população. O próximo e último lançamento da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, *Sinha moça*, superou essa marca.

A Vera Cruz, depois de aproximadamente quatro anos de sua fundação, havia finalmente encontrado o reconhecimento do público. No entanto, nesse momento a companhia já estava em situação falimentar, e os direitos de distribuição *O cangaceiro* nas mãos da Columbia. A Cia. já não tinha mais fôlego, e o seu principal empreendedor, o visionário Franco Zampari, já não detinha mais o controle.

Um dos principais motivos do naufrágio do projeto, foi porque os seus idealizadores não souberam avaliar as questões relativas ao mercado consumidor para o filme brasileiro, e bateram de frente com os interesses das grandes corporações americanas que detinham e ainda detêm o controle geopolítico deste mercado, já globalizado desde sua implantação no início do século passado.

Atualmente, momento em que o cinema brasileiro busca novamente lançar pilares de uma tardia indústria cinematográfica, a revisão da história da Vera Cruz pode ser de grande valia para, ao menos, evitar que sejam cometidos os mesmos erros, e que se caia nas mesmas armadilhas. Os problemas conjunturais em que a com-

panhia se viu enredada, e que acabaram por levá-la à derrota, ainda subsistem. Os fatos e as vicissitudes vividas pelos homens e mulheres que participaram daquele esforço, que por pouco não logrou êxito, são do conhecimento de poucos especialistas, permanecendo desconhecidos da maioria da sociedade brasileira.

Muito se escreveu e disse sobre aquele momento da nossa cinematografia, principalmente sobre os erros que teriam sido cometidos, sempre no sentido de desvalorizar a experiência. Porém, a importância do legado da Vera Cruz para o desenvolvimento posterior da cinematografia brasileira ainda está por ser plenamente demonstrada.

O objetivo principal deste artigo é uma avaliação das principais obras disponíveis sobre a Cia Cinematográfica Vera Cruz. Dos títulos arrolados na bibliografia que ora comentamos podemos identificar dois grupos. Os publicados antes e depois do lançamento do livro de Maria Rita Galvão, *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, em 1981. O texto é o resultado parcial de sua pesquisa de doutorado, que teve a qualidade de, pela primeira vez, coletar dados, documentos, material iconográfico e depoimentos sobre a Companhia Cinematográfica Vera Cruz e a partir deles realizar verticalizações analíticas que redundaram em um conhecimento de fato daquele momento de nossa cinematografia.

Antes

Até o lançamento do livro, as pesquisas sobre a companhia eram superficiais, em geral refletindo dados imprecisos e, muitos textos, davam curso até mesmo aos boatos e anedotas sobre o relacionamento dos técnicos, artistas e dirigentes que profusamente circulavam no campo do cinema, principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro.

Entre os textos publicados antes do livro de Maria Rita, dois se destacam: *Introdução ao Cinema Brasileiro* de Alex Viany de 1958; e *Revisão crítica do cinema brasileiro* de Glauber Rocha, publicado em 1963.

Nestes livros os autores enfatizam uma visão negativa da experiência da Vera Cruz, Viany está muito preocupado em demons-

trar que o projeto Vera Cruz havia nascido para uma morte anunciada e inexorável, enquanto Glauber procura demonstrar que a companhia não passou de um grande equívoco a serviço dos interesses da burguesia internacional.

Logo na primeira página do capítulo dedicado à Vera Cruz, podemos perceber a linha de argumentação de Viany ao destacar a seguinte frase atribuída a Pedro Lima: “Desde o primeiro dia, quando a Vera Cruz ainda não havia iniciado *Caiçara* (...), prevíamos, e disso fizemos ciente seu diretor, Zampari, o insucesso da companhia, porque, pelos planos que ouvíamos, ela não se firmava em alicerces sólidos”. Mais adiante encontramos o seguinte parágrafo: “Disse alguém que, se os inimigos do nosso cinema tivessem planejado um golpe capaz de abalar os alicerces de nossa indústria nascente, não poderiam imaginar um plano tão eficaz como o que foi levado a efeito pela Vera Cruz”. Neste trecho podemos perceber a indefinição das fontes e a maledicência que envolveu a Vera Cruz no meio cinematográfico, principalmente no Rio de Janeiro.

Um fato que teve muita responsabilidade por essa animosidade foi um descuido de *marketing*: a companhia deixou de fazer, sem qualquer aviso, a prometida exibição de sua primeira produção, *Caiçara*, para a crítica especializada do Rio de Janeiro antes da estréia oficial para a sociedade carioca. Esta gafe nunca foi perdoada pelos críticos do Rio, o que, em parte, explica a constante má vontade da imprensa local para com a companhia.

Constata-se, ainda no texto, a resistência, que surge em diversos críticos da Vera Cruz na época, aos artistas e técnicos estrangeiros convidados a formar o corpo de profissionais, principalmente os italianos que, sem sombra de dúvida, eram em maior número. Viany afirma: “Não é fácil encontrar um bom elemento entre os que Zampari contratou para a companhia antes da chegada de Cavalcanti, ou depois de sua saída. Italianos em sua maioria, eram, nos melhores dos casos, amadores bem intencionados, ou gente de teatro. Nos piores casos, nem é bom falar.”

Entre comentários e descrições, nas 13 páginas dedicadas à Vera Cruz, no livro de Viany, a sensação que se tem ao final é que a empresa não passou de um grande equívoco, onde os pontos negati-

vos superam em muito as eventuais contribuições que ficaram daquela experiência

Glauber, em sua *Revisão crítica*, não deixa para menos: “A década de cinquenta foi a mais complexa do cinema brasileiro: toda a experiência internacional de Cavalcanti, atuando na própria história do cinema, de nada serviu: a Vera-Cruz continuou para falir em seguida; ruíram Maristela, Multifilmes, Sacra Filmes, Kino Filmes. Uma centena de filmes foram feitos: não sobrou um que prestasse. Claro, nasceu um monstro, *O Cangaceiro*, que enlouqueceu o pai.”

No texto, absolutamente adjetivado, de Glauber Rocha não fica pedra sobre pedra. Segundo sua visão, a experiência industrial tentada pela Vera Cruz e outras companhias que a sucederam foram cultural e mercadologicamente um fracasso. Um modelo que estaria na contramão do cinema mundial. Na sua crítica de terra arrasada, a cada parágrafo uma opinião devastadora: “O que controla uma indústria cinematográfica é planejamento e consciência e perspectivas culturais: na Vera-Cruz havia burrice, auto-suficiência e amadorismo. Era pecado falar em Brasil.”

Mais adiante, Glauber, sem informar que quando Cavalcanti integrou a companhia o filme *Caiçara* já estava decidido, chega a atribuir ao diretor a opção a temas e tratamentos burgueses dados aos filmes: “A experiência da Vera-Cruz, nos anos iniciais de Cavalcanti é denunciadora; *Caiçara*, dirigida por Adolfo Celli, é um melodrama que envolve personagens burgueses, escondendo a realidade dos habitantes da ilha. A cenografia falsificante se evidencia a cada detalhe, até nas vestes e maquiagem dos atores. Um plano que mostra a chegada de Mário Sérgio na ilha é feito na convenção do cinema americano dos mares do sul.”

Para Glauber, no entanto, dentre os males da Companhia, o maior talvez fosse o fato de a direção dos filmes estar entregue aos italianos: “Sim, Cavalcanti não era responsável pelos italianos; mas devia, quando Zampari o convidou, aceitar com a condição de usar somente diretores brasileiros nos estúdios de São Bernardo do Campo(...), com sua experiência, com a técnica dos elementos importados e com o respeito que estes diretores brasileiros devotam a ele, Cavalcanti poderia ter contornado e, com certeza, faria a Vera-Cruz vingar.

Na conclusão de suas azedas reflexões sobre a Vera Cruz, Glauber Rocha inicia com uma pergunta para que ele mesmo possa responder: “O que ficou da Vera-Cruz? Como mentalidade, a pior que se pudesse desejar para um país pobre como o Brasil. Como técnica, um efeito pernóstico que hoje não interessa aos jovens realizadores que desprezam refletores gigantescos, gruas, máquinas possantes, e preferem a câmera na mão, o gravador portátil, o rebatedor leve, os refletores pequenos, atores sem maquiagem em ambientes naturais. Como produção, um gasto criminoso de dinheiro de filmes que foram espoliados pela Columbia Pictures – quem mais lucrou com a falência, também grande motivo da falência. Como arte, o detestável princípio de imitação, de cópia dos grandes diretores americanos ou de todos aqueles com ligação com o expressionismo(..). Tudo, no final das contas, o que representa de morto antes da segunda guerra – a exceção de nomes como Welles e Bergman.”

Depois

Com relação aos livros e artigos publicados após a pesquisa de Maria Rita Galvão, como os de Antonio Moreno, Hélio Nascimento, e mesmo, a *História do cinema Brasileiro*, de Fernão Ramos, não aportam nada de novo. Na verdade, todos estes trabalhos estão umbilicalmente ligados ao texto *Burquesia e Cinema*, a principal fonte de referência, até o presente momento, sobre a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. A maioria dos textos acaba referendando aquela obra. É possível até encontrar os mesmos argumentos de Maria Rita para explicar aquela tentativa de criar uma indústria de cinema no Estado de São Paulo, pioneiro no processo de industrialização do país.

Entre estes últimos, destaca-se o texto de Calil, no catálogo do *Projeto Memória Vera Cruz*. Neste artigo, ele comenta os principais episódios do percurso cinematográfico da companhia, procurando demonstrar que, ao contrário do que se pode concluir pela maior parte das coisas que se falou da Vera Cruz, o projeto não foi um fracasso absoluto e que sua existência teria contribuído para o futuro da cinematografia nacional.

Calil, na última parte de seu artigo, à semelhança de Glauber, inicia com a mesma pergunta para então responder: “Onde é que se nota hoje a presença da Vera Cruz? No premiado cinema publicitário paulista, praticamente fundado pelos técnicos estrangeiros que repentinamente se viram desempregados com a suspensão das atividades da companhia. Na mentalidade dos profissionais contemporâneos que valorizam o conhecimento e a utilização adequada das tecnologias a seu dispor. Nesse sentido, a Vera Cruz cumpriu plenamente o seu objetivo de formar uma geração de técnicos para o futuro cinema no Brasil.”

Nesta conclusão, o articulista ainda enumera vários diretores brasileiros oriundos da Vera Cruz, entre eles Lima Barreto e Galileu Garcia. Lembra ainda que o principal estúdio de som para cinema dos últimos anos, a Álamo, foi fundado por Michael Stoll, inglês que veio com a primeira leva de estrangeiros em 1950. Destaca também, entre outros argumentos, o surgimento do maior fenômeno de bilheteria de todos os tempos no cinema brasileiro, Mazzaropi.

A burguesia e o cinema

Finalmente, comentaremos a obra de Maria Rita Galvão, o mais profundo e sério trabalho de pesquisa sobre a companhia instalada em 1949 em São Bernardo do Campo, local que veio a se tornar o berço da nascente indústria automobilística que se instalou no país, a partir da década de cinquenta.

Na nota de abertura do livro *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, ficamos sabendo que o livro é o resultado de uma compilação, proposta e batizada por Jean-Claude Bernardet, de trechos de uma pesquisa maior realizada pela autora Maria Rita Galvão (1975) por ocasião de sua tese de doutorado:

A seleção dos trechos para a primeira publicação foi feita por Jean-Claude, e não obedece exatamente a seqüência em que eles inicialmente se apresentavam.(...) Jean-Claude realizou um corte transversal no trabalho, perseguindo um tema: as relações cinema/burguesia.

O texto original, bem mais abrangente, era composto de sete partes: a primeira tratava dos antecedentes da Vera Cruz; a segunda, historiava a ascensão e queda da companhia através da transcrição comentada dos jornais da época; na terceira, uma reconstituição da história do ponto de vista das pessoas que participaram da atividade; depois, a derrocada final desde a encampação pelo Banespa até a destruição dos estúdios; a quinta parte era composta de apontamentos sobre os filmes; na sexta, três anexos sobre as companhias Maristela, Multifilmes e Kinofilmes; e na última parte, uma filmografia paulista do período.

No final da nota, uma promessa, até hoje, infelizmente, não cumprida: “As outras partes da pesquisa, reagrupadas em três blocos, serão publicadas separadamente.”

Como vimos, o recorte escolhido pelo livro procura demonstrar que o advento da Vera Cruz estava ligado à afirmação da burguesia industrial paulista representada pelos industriais italianos radicados em São Paulo. Segundo Maria Rita, (1975):

A Vera Cruz surge num momento de grande efervescência cultural em São Paulo, um pós-guerra rico de idéias e realizações. Num curto espaço de tempo – cinco, seis anos, talvez – a cidade assiste, um tanto perplexa e orgulhosíssima, ao nascimento de dois museus de arte, à formação de uma companhia teatral de alto nível, à multiplicação de concertos, escolas de arte, conferências, seminários exposições, revistas de divulgação artísticas e cultural, à construção de uma grande moderna casa de espetáculos, à criação de uma filмотeca, à inauguração de uma bienal de artes plásticas a tudo o quanto é sinal de expansão dessa cultura eminentemente urbana e burguesa que distingui a grande cidade da província.

Ainda, segundo a autora, estes fatos não só são financiados por essa burguesia industrial como “claramente se delineia uma postura cultural da burguesia paulista e – pelo menos como hipótese de trabalho – tomamos tais manifestações como infra-estrutura para a ela-

boração de um sistema de produção cultural que pudesse estender-se para toda a sociedade, veiculando uma determinada visão de mundo. (...) a burguesia não se limita a sustentar artistas que produziram arte para seu consumo exclusivo, ela cria museus, escolas, teatros – todo um equipamento para a difusão da cultura.

Através do quadro de efervescência cultural habilmente montado por Maria Rita, no primeiro capítulo do livro, somos levados a perceber que havia todo um ambiente favorável ao surgimento de mais um grande projeto na área da cultura. Assim, a proposta da criação da Vera Cruz vem coroar este momento de modernização e cosmopolitização da cidade de São Paulo.

Entre estes burgueses amantes das artes havia o bem sucedido engenheiro, diretor da metalúrgica Matarazzo, Franco Zampari, um dos seus principais incentivadores. Nos projetos de Zampari encontrava-se o próprio Cicillo Matarazzo. O Museu de Arte Moderna, a Sociedade de Cultura Artística e o Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, são alguns dos projetos financiados por estes capitães da indústria paulista.

Quando os proprietários da Rex Filmes, o principal laboratório de serviços cinematográficos de São Paulo, propõem a Franco Zampari a sociedade na realização de um filme, não imaginavam a proporção que tal proposta ganharia. Assim, em pouco tempo, de um casamento entre TBC e os conhecimentos inicialmente aportados pelos homens da Rex, nasce um ambicioso projeto de uma companhia que deveria finalmente instalar no Brasil uma indústria cinematográfica aos moldes das cinematografias mais desenvolvidas do mundo.

Ainda nesta minuciosa pesquisa, temos a oportunidade de conhecer o teor dos principais documentos relativos à vida da companhia, como, por exemplo, uma reprodução na íntegra dos dois primeiros contratos sociais de instalação da Vera Cruz, com os detalhes de seu capital, de cada uma das cotas e de sua diretoria. Finalmente nos é dado conhecer a opinião e a versão de 17 personalidades ligadas ao projeto, que, em saborosas entrevistas, nos remetem ao dia-a-dia daqueles incríveis anos em que durou a experiência.

Bibliografia

- BERNARDET, Jean-Claude. 1977. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. 1981. *Cinema brasileiro: Propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. ; GALVÃO, Maria Rita. 1983. *Repercussões em caixa de eco ideológica. AS idéias de 'nacional' e 'popular' no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme.
- CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (orgs.). 1986. *Paulo Emílio – um Intelectual na linha de frente*. Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme.
- _____. 1987. *Projeto memória Vera Cruz*. São Paulo: MIS e SCSF.
- GALVÃO, Maria Rita. 1975. *Crônica do cinema Paulistano*. São Paulo: Ática.
- _____. 1981. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. ; SOUZA, Carlos Roberto de. 1984. "Cinema Brasileiro: 1930-1964". *História Geral da civilização Brasileira*, tomo III, O Brasil republicano, 4º vol., Economia e Cultura, São Paulo: Difel.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. 1980. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme.
- ORTIZ RAMOS, José Mario. 1983. *Cinema, Estado e lutas culturais – anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- PELLIZZARI, Lorenzo & VALENTINETTI, Claudio M. 1995. *Alberto Cavalcanti: Pontos sobre o Brasil*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi.
- NASCIMENTO, Hélio. 1981. *Cinema brasileiro*. Porto Alegre: Mercado Aberto.
- MORENO, Antonio. 1994. *Cinema brasileiro: história e relações com o Estado*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- RAMOS, Fernão. 1987. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora.

- ROCHA, Glauber. 1965. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- SALLES, Francisco Luis de Almeida. 1988. *Cinema e verdade*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SOUZA, Carlos Roberto de. 1998. *Nossa aventura na tela – A trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira filmagem a “Central do Brasil”*. São Paulo: Cultura Editores Associados.
- VIANY, Alex. 1987. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme.

Propuesta para un acercamiento semiótico al mural *Misterio y Viaje de los Tres Espíritus Sagrados**

*Una primera versión del mismo apareció publicada en
"SEMIÓTICA, memoria del grupo de investigación, 1995":
Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco - México.
El presente artículo es una reformulación de ese ensayo.

JUAN MANUEL LÓPEZ RODRÍGUEZ

Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco/México

Resumen

El mural que nos ocupa en este artículo, y que describe “misterio y viaje de los tres espíritus sagrados” encierra una narración en imágenes de la cosmogonía huichola. Se trata de una maravillosa obra de arte, compuesta por ochenta cuadros de 90 centímetros cuadrados cada uno, realizados totalmente con *chaquira* (pequeñísimas esferas de cristal de color), pegadas sobre tabla con cera de Campeche. En este mural podemos ver tanto el aquí y el ahora como el mañana y el ayer huichol, do modo didáctico, en una organización visual que articula la materia visual con el aspecto conceptual para generar el significado tanto de la obra como de la doctrina que rige sus vidas.

Palavras-chave

semiótica, cultura huichol, mural, indigenismo

Abstract

The mural that concerns this article, and which describes the “mystery and travel of the three sacred spirits” encloses a tale in images of the huichol cosmogony. It is a wonderful work of art, composed by eighty squares of 90 cm. each, made entirely in *chaquira* (tiny colored glass beads) glued individually to the board with bee wax from Campeche. In the mural we can simultaneously see the here and now, the yesterday, and the tomorrow of the huichol people, in a visual arrangement that articulates the images with the inherent concepts of their mythology, thus generating a unique meaning for both the work of art, and the mystic principles that rule the wirraritari lives.

Key words

semiotics, huichol culture, mural, indigenism

Wirraritari se autonombran los huicholes en su lengua, de la familia yutoazteca.¹

Sobre su significado no existe consenso, para unos es “adivinos”, otros lo traducen como “los que saben”, mientras hay quienes afirman que significa “doctores” o “curanderos”.

Los wirraritari ocupan una zona geográfica de unos 4,107 kilómetros cuadrados entre la serranía del oeste de Jalisco, el borde suroeste de Zacatecas, el declive oeste de la sierra nayarita y el sur de Durango.

Existen cinco grandes comunidades que funcionan como centros político-religiosos: Santa Catarina Cuexcomatitlán, San Andrés Cohamiata, San Sebastián Teponahuaxtlan, Tuxpan y Guadalupe Ocotlán, En Durango habitan pequeños grupos en San Antonio de Padua, San Lucas de Jalpa y Santa María de Huasamota; también en Tepic, Nayarit, existe un enorme asentamiento huichol urbano. La población wirrariika se estima en un total de 33 mil personas.

Desde hace siglos se distinguen tres clanes nucleares, cada uno de ellos con un territorio, relación y procedencia de una deidad diferente. En Santa Catarina habitan los tuapuritari, “los sagrados”; en San Sebastian los huautuari; en San Andrés los tateiquitari, que son los de “la casa de nuestra madre”.

Una de las características que rigen su vida diaria es la mitología, compuesta por elementos de la religión indígena y del catolicismo del siglo XVIII. Esta contiene una explicación acerca del origen de los astros, del mundo, de las plantas, de los animales y las enfermedades. Sus deidades son poderosas pero también peligrosas. Para agradarles y mantener buenas relaciones, elaboran ofrendas y realizan rituales.

1. La realización de este trabajo no hubiera sido posible sin la valiosa colaboración de Adán Xicotencal.

A las deidades se les designa como “antepasados” y con términos de parentesco: el padre sol, el abuelo fuego, el bisabuelo cola de venado, nuestras madres del agua, nuestra madre tierra.

Los elementos constantes son el maíz, el venado, y el jícuri (peyote). Los dos primeros representan el sustento del hombre huichol, el jícuri es la carne y alimento de los dioses, el intermediario entre el hombre y las deidades.

Según la mitología, el maíz fue primero venado. El venado es el bisabuelo Tatusi Maxacuaxi (el maestro que dirige a todos los antepasados). El venado principal es Tamatsi Kauyumari, que junto con sus hermanos forman una trilogía mística que representa el marakame (chamán) y sus ayudantes.

De los cuernos del venado muerto, víctima de la cacería mágica de los tiempos primordiales, brotaron los jícuris (peyote alucinógeno), los muvieris (plumas sagradas) y demás ofrendas del culto.

Los cantos místicos del marakame (chamán) expresan el origen, función y lugar de las deidades. Pueden durar hasta tres noches y contienen una gran riqueza en los detalles.

En el pensamiento huichol, el apego a las costumbres sagradas es el punto medular para el mantenimiento de todo equilibrio.

Los wirrarika asumen su existencia individual y social como un reflejo pleno del orden cósmico. Cualquier actitud que pueda alterar la normatividad cultural representa la causa de todo acontecimiento no deseado.

Con el propósito de asegurar “el costumbre”, la educación se inicia desde la infancia, en el ámbito familiar. También se transmite mediante cantos y rituales, en los que cada individuo participa desde pequeño.

La cosmogonía huichola trasciende las fronteras de su geografía y ubica como sitios sagrados de primer orden los cinco puntos cardinales: oriente, Wirikkuta; poniente, Aramara (la deidad del mar); norte, Huarra-mana-ka; sur, Rapavillame (el espíritu de las aguas del sur); y en el centro, Teakata (donde vive el abuelo fuego).

Otros sitios sagrados están en la ruta de la peregrinación a Wirikuta, en donde existen dos polos: el manantial sagrado de Tatei Matinieri (nuestra madre lluvia), inicio del viaje a pie, y Lo'unar (Cerro Quemado), donde nació el sol y está el fin de la ruta sagrada.

Las comunidades huicholas tienen gran cantidad de centros ceremoniales donde se encuentran los Kalihuey (lugares donde se realizan las diferentes ceremonias).

Para los wirraritari, los sitios sagrados fueron construidos por los “antepasados”.

En ellos, además de reconocer su orígenes más remotos y los de sus propios creadores, reproducen los valores y deberes heredados. Los frecuentan para rendir tributo, dar cuenta de los actos realizados y para enmendar sus faltas.

El apego a las costumbres es un deber con el que cada huichol debe cumplir a lo largo de su vida, en caso de no hacerlo pueden contraer enfermedades, “falta de costumbre”, le llaman. Estas sólo se curan acudiendo a los sitios sagrados, aunque estos se encuentren en los puntos mas lejanos e inaccesibles. Siempre llevan ofrendas como jícaras votivas, flechas, velas y nierikas (representaciones).

Un mural huichol

En todas las obras producidas a lo largo de la historia de la humanidad dentro de lo que pudiéramos llamar Artes Visuales que conllevan alguna intencionalidad didáctica, encontramos una información estructural similar, conocida como nivel sintáctico, que facilita la información conceptual, conocida como nivel semántico y que coincide con ella.

Se trata de una forma de expresión en la cual el receptor se ve obligado a intervenir participativamente en el, proceso reconstructivo del mensaje, al encontrarse ante una evidente ruptura del espacio-tiempo que reproduce una estructura (una sintaxis) de relaciones constantes, que sirven como anclaje para la comprensión y la integración del conocimiento transmitido.

Estamos frente a un discurso visual *total*, en el que lo mismo vemos el dominio de los dioses o los astros sobre la naturaleza humana, que el dominio de la naturaleza sobre el hombre, o el dominio de éste sobre la naturaleza. Vemos el *aquí* y el *ahora* simultáneamente al *ayer* y al *mañana*, todo en un solo espacio narrativo en el que se interconectan en estructuras similares una serie de paradigmas y de ubicaciones diferentes.



Es interesante encontrar como las formas visuales didácticas, que establecen una relación entre la naturaleza y la cultura, aparecen por igual en nuestras culturas indígenas, tanto en las precortesianas como en las que se mantienen vivas en la actualidad.

Para sustentar esta hipótesis, hemos escogido un mural representativo del arte contemporáneo huichol, realizado por Santos de la Torre Santiago, natural de San Andrés Cohamiata, que expresa el corazón y el pensamiento de su cultura en el grado más alto de las manifestaciones artísticas de los *wirraritari*, o sea, desde el *iyari*, arte que va mucho más allá de lo puramente decorativo.

Nuestro trabajo propone un primer intento de acercamiento metodológico, que no pretende, ni mucho menos, llegar al significado profundo de la obra.

El mural está construido sobre ochenta cuadros de noventa centímetros cuadrados cada uno, en los que diseño se ha conforma-

do en su totalidad con *chaquira* (pequeñísimas esferas de cristal de color).

Como en todo trabajo artístico visual y de índole explícitamente didáctica, la forma no se opone al contenido. Por el contrario, se trata de una organización visual que articula lo realizado por el artista, aquello que percibimos con la vista -materia visual- con aquello que corresponde a la materia conceptual, generando así la significación.

Hablemos, entonces, de las *formas de la expresión* y de las *formas del contenido*. En estas formas es donde encontraremos las diferencias que nos llevarán al significado, al articular la materia sensible con la conceptual, pues el sistema de significación es, como se sabe, generado por la semiosis entre la forma y la sustancia de expresión y la forma y la sustancia de contenido.

En las prácticas significantes impregnadas de connotaciones, el sentido se expande a través de la relación entre la forma del plano de la expresión y el plano de contenido, y no de su sustancia.

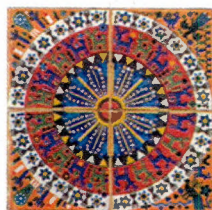
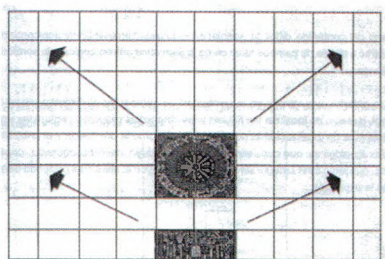
En nuestro intento analítico, por lo tanto, el plano de la expresión será determinante para llegar al plano del contenido. Nos acercaremos a él tomando en cuenta algunos aspectos de la semiótica planaria. Mas el plano del contenido, difícil de abarcar en su totalidad en este breve acercamiento, podrá ser considerado también a partir de premissas de la llamada semiótica antropológica.

Por lo anterior, nos vemos en la necesidad de segmentar el discurso visual del mural huichol, a efecto de localizar las figuras y las categorías plásticas contenidas en el mismo. A esta fase de localización la denominaremos como la búsqueda y el encuentro de *categorías topológicas*, que consistirán en el *arriba y abajo*, *derecha-izquierda*, *centro-periferia*, etc. que junto con las *categorías visuales*, constituyen el nivel más profundo dentro del plano de la expresión.

Es obvio que frente al mural huichol "*Misterio y Viaje de los Tres Espíritus Sagrados*" nos encontramos sujetos a una lectura topológica. Del centro a la periferia, de izquierda a derecha, de arriba hacia abajo. Estamos ante un mundo riquísimo que plantea una cantidad infinita de posibilidades de exploración, pero que también

plantea una determinada direccionalidad de lectura con base en la jerarquización de las figuras que contiene, de cuatro líneas y de otros elementos que conducen nuestra vista de manera casi obligada. A través de un recorrido más atento, nos damos cuenta que ciertas figuras tienen mayor importancia que otras tanto por su colocación como por la superficie que ocupan.

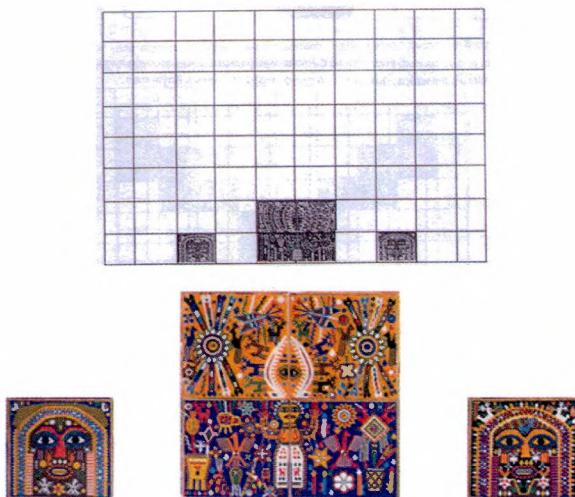
Hay dos figuras sobre el eje vertical central, una colocada al centro del mural (*Tapari Tatewari*), y otra en la parte inferior (*Tatewari*, entidad máxima), de las que irradian en una diagonal curva hacia arriba y hacia ambos lados, cuatro líneas. Esta composición centro-periferia simultánea a la de arriba-abajo parece marcar ciertos espacios de predominio en el mural.



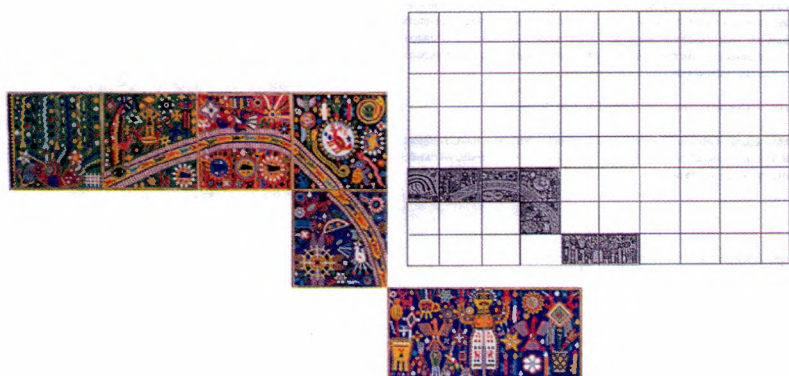
Todo lo anterior se confirma en la concentración eidético-topológica que concurre a dar relevancia a ciertas figuras, que van a orientar la *lectura* en una dirección que determina una especie de secuencia narrativa, a la que podemos considerar el elemento constitutivo primario del discurso. Nos lo están diciendo las presencias de ciertos símbolos unidos a los índices de direccionalidad marcados en el mural. Intentaremos señalar los espacios secuenciales primarios, además de los ya mencionados:

En la parte inferior se encuentran los tres espíritus sagrados:

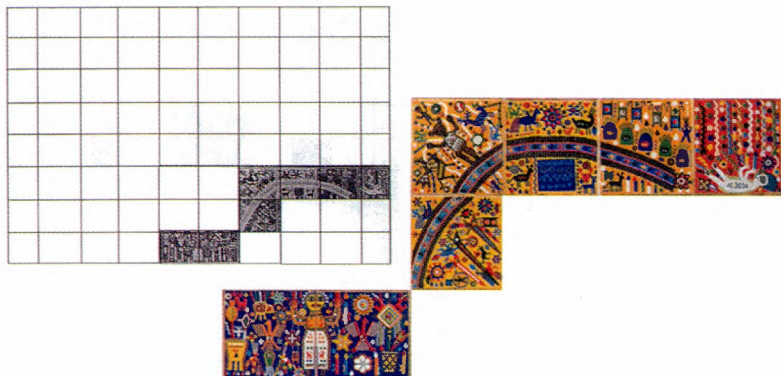
Tatutsi Maxacuasi, el Abuelo Cola de Venado, Peyote, Jícuri, Memoria Histórica, a la izquierda de Tatewari, deidad máxima, Abuelo Fuego. A la derecha Tacutsi Nacawé, la Abuela Crecimiento, creación de la vida.



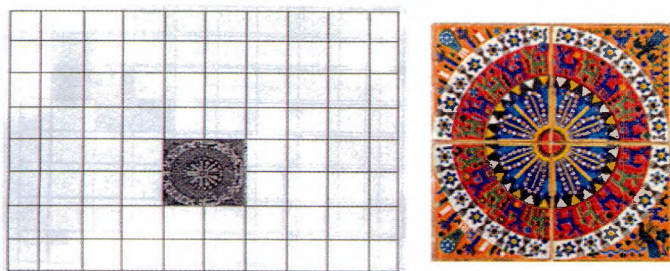
De la morada de Tatewari parte un camino de alacranes hacia la izquierda (caminan sobre la tierra), hacia un personaje oscuro y femenino que viste falda: Tamatsi Kayaumari.



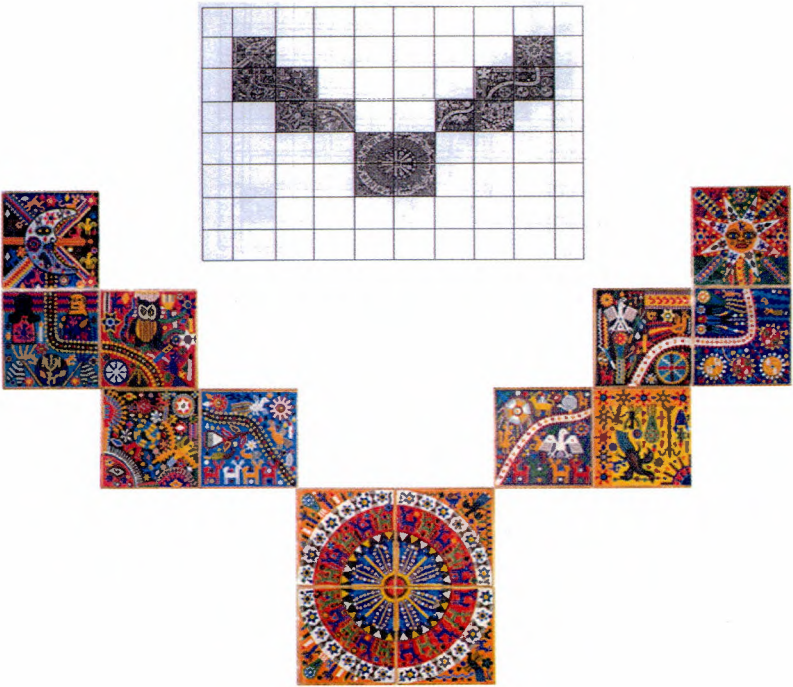
Hacia el lado opuesto, el camino es de mariposas (vuelan), y nos conduce hacia un personaje claro y masculino, que es la otra personalidad de Tamatsi Kayaumari.



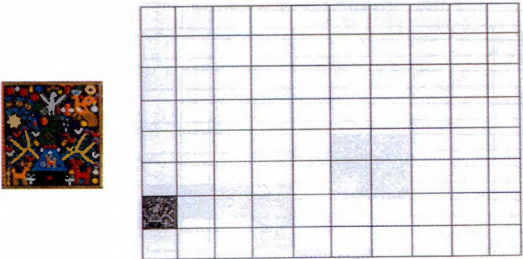
Al centro está Tapari Tatewari, depende directamente del Gran Abuelo Fuego, y representa la alternancia de los cuatro elementos: aire, fuego, agua y tierra.



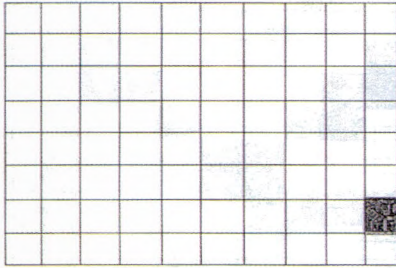
De este elemento central sale un camino hacia la luna, Jarianaca Metzeri, lo femenino, y sale otro camino hacia el ojo del sol: Xurawe Temai.



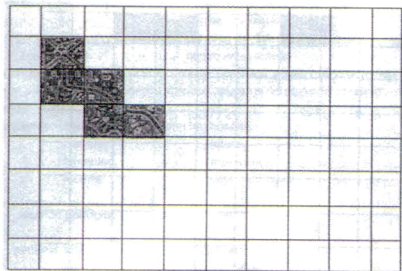
Los caminos inferiores que nacen de Tatewari, el Gran Abuelo Fuego, nos conducen, a la izquierda, a un equipal (trono) oscuro, que mira hacia la noche;



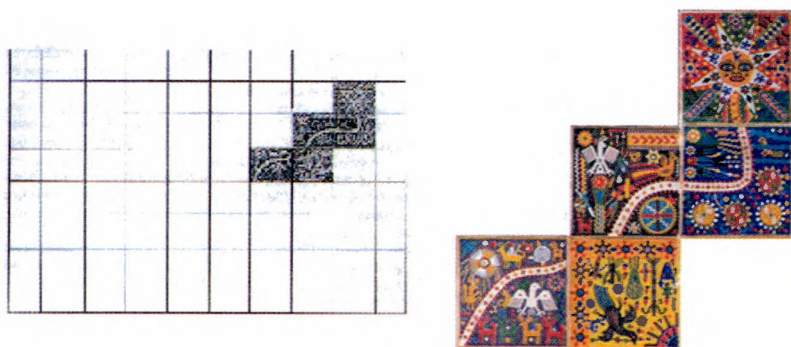
Y hacia la derecha, a otro equipal (trono) luminoso, lleno de energía, que mira hacia la salida del sol.



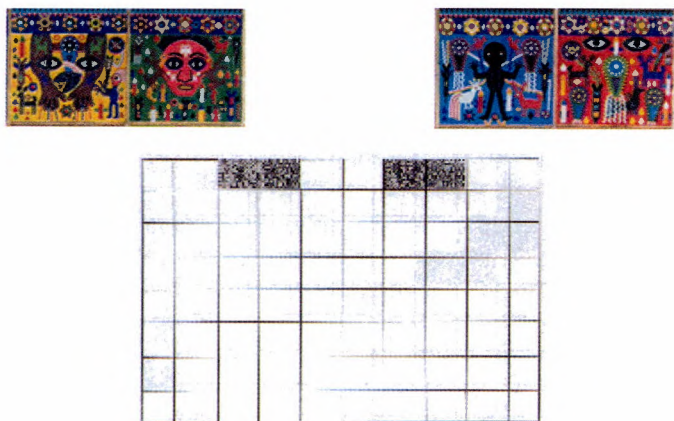
El camino superior de la izquierda, para llegar a la luna, pasa por los campos de la maldad y el castigo, el tecolote (búho) y los destructores de la cosecha.



El camino de la derecha, cruza los elementos de la resurrección de Tatewari, que representan una leyenda idéntica a la del Quinto Sol de los aztecas.



En la parte superior del mural está la representación de Wiricuta, destino final del viaje, lugar del Jícuri, del Peyote, (cactus alucinógeno).



Sería imposible en un espacio tan corto como éste plantear en el nivel profundo del plano de la expresión todos los espacios secuenciales contenidos en el mural.

Consideremos únicamente los que hemos visto hasta aquí:

1. Tatewari: Abuelo Fuego.
2. Tatutsi: Abuelo Peyote: Memoria.
3. Tacutsi: Abuela Creación de la Vida.
4. Tacutsi Nacawé: Femenino.
5. Tacutsi Kayaumari: Masculino.
6. Tapari Tatewari: los Cuatro Elementos: el Equilibrio.
7. Jarianaca Metzari: la Luna, lo Femenino.
8. Xarawe Temai: el Ojo del Sol, lo Masculino.
9. El Tecolote (búho).
10. Los Destruidores de la Milpa (de la cosecha).
11. La Energía, la Reencarnación de Tatewari.
12. La Leyenda del Quinto Sol.
13. Equipal (trono) volteado hacia la Oscuridad.
14. Equipal (trono) volteado hacia el Amanecer.
15. La posibilidad de ver, el final del viaje, visión completa de la gesta emprendida por los antepasados (los Espíritus Sagrados, los Dioses).

A partir del somero análisis que hemos hecho del Plano de la Expresión, desde sus Categorías Topológicas, podemos considerar, para efecto de nuestro análisis los siguientes elementos:

Derecha vs. Izquierda.
Superior vs. Inferior.
Centro vs. Periferia.

De ello podemos derivar, de acuerdo con la semiótica visual, que a dos figuras de la expresión pueden ser homologados términos opuestos del plano del contenido. Entonces tendremos que:

Izquierda: Maldad	Derecha: Bondad
Pasado	Futuro
Femenino	Masculino
Muerte	Vida
Inferior: Principio	Superior: Final
Periferia: Viaje azaroso	Centro: Equilibrio
Inseguridad	Estabilidad

Empezamos a darnos cuenta que todo gira alrededor de un elemento central: Tapari Tatewari, el Equilibrio de los Elementos de la Naturaleza, el Equilibrio del Mundo. Su naturaleza plástica y su colocación central dentro del mural nos habla de la relación entre el mundo cotidiano huichol y la presencia constante de un contacto con la naturaleza en la que ésta es parte integral del ser humano tanto física como ideológicamente.

A la izquierda tenemos a la luna, el toloache, la datura, la maldad, dueña de los ciclos menstruales, en la parte superior. Al centro, el jaguar, deidad de la cacería, alimento del cuerpo, y los elementos destructores de la milpa, del cultivo.

A la derecha el ojo del sol, la resurrección, la bendición de los frutos tiernos, la energía, el alimento del espíritu, el jícuri, el peyote que permite la comunicación con los dioses.

Se van destacando las oposiciones centro-periferia y arriba-abajo. De esta manera, podemos definir lo encontrado hasta aquí de la siguiente manera:

Abajo centro: Los Tres Espíritus Sagrados, Tatewari, Tamatsi y Tacutsi: que son, a su vez, los Tres Grandes Antepasados (abuelos). Dios del Fuego, Dios del Pasado, (la memoria), y Diosa de la Creación de Vida (el futuro).

Centro intermedio: Tapari Tatewari: El Equilibrio de la Naturaleza. El elemento alrededor del cual gira toda la cosmogonía huichola.

Izquierda intermedia: El Equipal Sagrado volteado hacia las tinieblas, el alimento de la carne, el camino de los alacranes, la Luna, Jarianaka Metzteri, la muerte, la destrucción y la maldad.

Derecha intermedia: El Equipal Sagrado volteado hacia el Sol Naciente, hacia la luz, la resurrección, el alimento del espíritu, el camino de las mariposas, el ojo del sol; Xurawe Temai o Xarawétame, la vida, la recreación y el renacer, el Quinto Sol.

La propuesta de las Isotopías de Greimas adquiere cuerpo así, más aún en una isotopía del antagonismo:

Antagonismo Plástico: Izquierda vs. Derecha

Centro vs. Periferia

Arriba vs. Abajo

Antagonismo Semántico: Muerte vs. Vida

Bueno vs. Malo

Pasado vs. Futuro

Construcción vs. Destrucción

La categoría abajo-arriba no puede ser totalmente determinante sin las otras dos, que son: centro-periferia e izquierda-derecha. Estas dos categorías topológicas de poco nos servirían si no se percibiera también en nuestra lectura la confrontación semántica.

El huichol debe vivir en armonía con la naturaleza que le rodea. Es responsable del equilibrio del universo, y los dioses le han encargado de ello. No puede flaquear. El conocimiento profundo de lo bueno y lo malo, del pasado y del futuro, de la vida y la muerte, de la creación y la destrucción, le permiten llegar a Wiricuta, al la cacería del jícuri, alimento del alma y contacto con los dioses.

Hemos definido los antagonismos a nivel significante. Terminemos con una propuesta de las isotopías a nivel del significado.

Hemos tratado de establecer las causas a través de las cuales la significación se establece a partir de una relación semiótica entre el plano de la expresión y el plano del contenido, en una estructura significativa (Hjemslev) que nos llevaría, a través de las isotopías del antagonismo al cuadrado semiótico, en el cual han quedado sugeridos implícitamente los términos de *contrariedad* y los de *contradicción* que encontramos en este mural, desde un acercamiento muy primario.

No podemos enfrentar esta obra del arte religioso huichol si no es desde un método de lectura en el cual la "secuencialidad" no esté determinada por una serie de tiempos continuados, como en el caso de la música o del cine. En este mural, como en todo tipo de obras similares, el tiempo narrativo está comprendido en el espacio enunciante, en el cual la co-presencia topológica y semántica marcan las posibilidades narrativas.

Bibliografía

- ÁVILA PALAFOX, R. 1989. *Jornadas de Antropología*. Guadalajara: Universidad Autónoma de Guadalajara.
- BEASELEY, W. "The huichol indians of México." *Scientific American*. New York, vol.XCVIII, n.3.
- BENÍTEZ, F. 1972. *Los Indios de México*. Tomo II. Biblioteca Era.
- _____. 1963. *En la tierra mágica del Peyote*. Editorial Era.
- DIGGET, L. 1992. *Coras y Huicholes, Vida Social y Costumbres*, Centro de Estudios Mexicanos Y Centroamericanos. Instituto Nacional Indigenista.
- FABILA, A. 1959. *Los Huicholes de Jalisco*. Instituto Nacional Indigenista.
- GREIMAS, A. 1973. *En torno al sentido - ensayos semióticos*. Madrid: Fragua.
- _____.; COURTÉS, J. 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- GRIMES, J. Y HINTON, T. 1987. "The Huichol and Cora", en *The handbook of middle American Indians*. Austin: University of Texas Press.
- HINTON, T. 1992. *Coras, Huicholes y Tepehuanes*. SEP-INI.
- LUMHOLTZ, K. 1997. *Arte Simbólico y Decorativo de los Huicholes*. Secretaría de Desarrollo Social, México.
- MCLEAN y ESTENÓS, R. 1982. *Indios de América*. México: UNAM.
- MONTOYA, J. de J. 1971. *Esbozo de una Axiología del Folklore*. Instituto de Investigaciones Estéticas. México: UNAM.
- REED B. K. 1972. *Los huicholes*. SEP-INI.
- TALAVERA, F. 1989. *La antropología y las culturas populares en el occidente de México*. Guadalajara: Universidad Autónoma de Guadalajara.
- SING., R. 1998. *La mitología de los Huicholes*. México: El Colegio de Michoacán y La Secretaría de Cultura de Jalisco.

Pseudo-intertextualidade: e a história, não é uma construção?

DENIZE CORREA ARAUJO

Universidade Tuiuti do Paraná/UTP

Resumo

Este ensaio analisa em particular o longa *Watermelon Woman*, de Cheryl Dunye, tentando contextualizá-lo no cenário dos Estudos Culturais Norte-Americanos, como inovador e transgressor tanto em técnica quanto em estética. Dunye propõe uma série de reflexões sobre temas como lesbianismo e racismo, implicando seus conceitos estéticos, que levam a questionamentos que transcendem questões de ordem política ou social. O filme provocou as mais diversas reações no Congresso e ganhou o “Teddy Bear” no Festival de Berlim. Com o lema “precisamos fazer nossa própria história”, Dunye desafia os limites já tênues entre ficção e não-ficção, usando recursos metalingüísticos para colocar em pauta não só temas de gênero e raça como também uma proposta que provoca uma reflexão sobre a linguagem cinematográfica em relação ao passado histórico e ao ato de construir uma história.

Palavras-chave

pós-colonialismo, estudos culturais, estudos de gênero

Abstract

This essay analyzes, among other issues and more specifically, “*Watermelon Woman*”, a film by Cheryl Dunye, trying to contextualize it within the scenery of American Cultural Studies as innovator and transgressor in techniques as well as in aesthetics. Dunye proposes a series of reflections about themes as lesbianism and racism, implying her aesthetic concepts to question issues that go beyond social or political realms. The film provoked the most varied reactions at US Congress and won the “Teddy Bear” in the Berlin Festival. Stating that “we have to build our own history”, Dunye defies the already thin limits between fiction and non-fiction, using metalinguistic devices to deal with gender and race while proposing a new perspective on film approaches in the interactive process of constructing the historical past and inventing a story.

Key words

postcolonialism, cultural studies, gender studies

"precisamos construir nossa própria história"
Cheryl Dunye

Stuart Hall, em seu ensaio *Cultural Studies and its Theoretical Legacies* (Estudos Culturais e seus Legados Teóricos), discute as discrepâncias entre teoria e prática na área de estudos culturais. De acordo com o autor, o campo se tornou popular nos Estados Unidos e sua inclusão nos estudos acadêmicos universitários é *a vitória de um objeto de estudo privilegiado: cultura, ideologia, linguagem, o simbólico* (279-283). Para Hall, o campo deve manter um comprometimento político expresso tanto teoricamente como em prática.

O ponto de controvérsia desse debate é a reflexão sobre até que ponto a proposta de estudos culturais pode ir sem enfatizar mais uma luta política por uma causa em detrimento de um movimento estético. Apesar de ser sem dúvida muito complicado conseguir uma interação balanceada entre política e estética, é este o mérito da videomaker Cheryl Dunye. Ao mesmo tempo em que questiona gênero e raça, o texto revela um enredo artístico com recursos intertextuais que propiciam uma interação entre a proposta política e a estética.

Trabalhando polissemicamente, o texto é uma série de fragmentos divididos em tempo e espaço referenciais, uma alusão à cinematografia antes do advento do som. Seu enredo digressivo se desenvolve rizomaticamente (Deleuze e Guattari, 2000), como um texto em construção, filmado como se não seguisse roteiro, como se estivesse sendo construído a cada nova cena, como se cada cena não prevista desencadeasse outras também espontâneas. A metalinguagem em diversos níveis incentiva a interação dos espectadores a uma possível procura, a mesma das protagonistas, que bus-

cam encontrar uma atriz afro-americana supostamente lésbica. A interação do espectador é na verdade outro recurso para o desenvolvimento da trama.

A simples pergunta “sobre o que é o filme?” permite desde uma resposta simplista até um discurso elaborado. Se analisado dentro dos parâmetros tradicionais, o texto pode ser considerado “amador”, não bem-acabado. Apesar disso ou por causa disso, se os mesmos elementos forem considerados intencionais, *The Watermelon Woman* (WW)¹ pode ilustrar o aspecto positivo das narrativas fragmentadas, do desaparecimento das fronteiras entre “alta e baixa cultura”, e da auto-crítica paródica implícita em relação aos aspectos de gênero e raça abordados no texto.

Longe do tom de auto-comiseração empregado por alguns textos que têm por tema as minorias, a videomaker evita os clichês de acoitadamento e de agressão contra opressores, o que quase sempre contribui para perpetuar os estereótipos. O texto descentra o relacionamento homossexual entre as raças branca e negra, e parodia o tratamento melodramático freqüentemente dado ao tema.

Descentramento talvez não seja o termo adequado, considerando que implicaria em mudança de um centro a outro, o que não alteraria muito o processo. No caso de “WW”, pode-se dizer que há um “acentramento”, fazendo desaparecer qualquer posição hierárquica que porventura ainda existisse.

Antes de prosseguir na análise, porém, é preciso estabelecer certos *links* entre pós-colonialismo e pós-modernismo, entre estudos culturais e estética. De acordo com Gayatri Spivak (1988), *há uma afinidade entre o sujeito imperialista e o sujeito do humanismo* (p. 202). O sujeito imperialista é o objeto da crítica do pós-colonialismo ao passo que o pós-modernismo tem como objeto de crítica o sujeito do humanismo, apesar de que em ambos os casos o que o feminismo critica é o aspecto patriarcal envolvido nos dois lados da discussão. O problema central parece ser o que Linda Hutcheon (1989) observa: *a ordem dominante pode se dar ao luxo de desafiar o que ela possui com segurança* (p. 151).

1. Usarei “WW” algumas vezes, para evitar repetições constantes;

Mesmo quando o dominante está aparentemente interessado na cultura dominada, a preocupação não tem origem em base sólida. O interesse que as maiorias têm pelas minorias é quase sempre deformado. A protagonista de “WW” não gosta de pensar que afro-americanos devem ter relações só com parceiros da mesma raça, partindo da premissa de que a raça é mais importante do que a pessoa. O mesmo argumento foi problematizado no filme brasileiro *Cruz e Sousa*, de Sylvio Back, onde o poeta negro se relaciona com mulheres brancas, causando acusações ao diretor. No filme de Victor Masayesva *Imagining Indians*, o diretor mostra como certos objetos indígenas são comprados e usados para decoração, sem que nenhum respeito pelo seu simbolismo seja demonstrado. Com a desculpa que “são tão exóticos que não pudemos resistir”, ou “fazemos os índios tão felizes se comprarmos seus objetos”, o interesse demonstrado quase sempre é mal dirigido. Linda Hutcheon (1989) expressa sua preocupação em relação às estratégias colonizadoras de dominação e questiona *o ponto preciso em que interesse e preocupação se tornam apropriação imperialista* (p. 154). Alguns críticos pós-colonialistas, como Cornel West, consideram o pós-modernismo um discurso imperialista: *a maioria das reflexões do Primeiro Mundo sobre o pós-modernismo permanecem bastante regionais e provincianas, quer dizer, profundamente eurocêntricas* (West, 1989, p. 87).

Estudos críticos do Primeiro em relação ao Terceiro Mundo, como também sobre as minorias, podem cair na mesma falácia de estudar o “exótico” para seus próprios propósitos, que certas vezes não são relevantes. Os dois problemas mais sérios parecem ser a apropriação de assuntos relacionados às minorias, seja para domesticá-los e analisá-los de acordo com um ponto de vista imperialista, ou para reduzi-los a classificações que não levam em conta suas características específicas. Ambos os procedimentos podem contribuir para representações estereotipadas e para uma redução na apreensão da complexidade dos temas.

Os textos *Watermelon Woman* e *Imagining Indians* evitam a domesticação de seus temas e a redução de suas potencialidades. Pelo contrário, ambos denunciam os estereótipos hollywoodianos e os falsos interesses demonstrados pelas respectivas culturas, a afro-americana e a nativa-americana.

Quanto à problemática “estudos culturais x estética”, os pontos de vista variam. A maioria dos críticos concorda que estudos culturais devem estar comprometidos com agendas políticas e devem ser um discurso de resistência. A tentativa de por a teoria em prática, porém, é frequentemente levada ao extremo e suas consequências radicais podem obliterar a estética em favor de técnicas de poder e persuasão.

James Soderholm, em *Beauty and the Critic: Aesthetics in an Age of Cultural Studies*, apresenta uma compilação de artigos que tratam exatamente da tentativa de relegar a estética a um segundo plano para melhor focalizar o discurso político. Christopher Beach (1997), em seu artigo “Recuperating the Aesthetic”, apresenta uma versão antagonica:

Apesar das recentes tentativas de exilar o estético do mundo da literatura/estudos culturais, o estético não será facilmente eliminado ou isolado: as questões relativas à natureza e papel do estético teimosamente persistem no nosso discurso entre literatura e cultura (p. 96).

Os textos de Masayesva e Dunye têm mais esse ponto comum. Ambos se preocupam com a estética acima de tudo, considerando que é através do enfoque artístico que são discutidas questões relativas a aspectos raciais e de gênero.

“WW” não evita assuntos problemáticos. Ao contrário, revela as injustiças do sistema social sem apontar explicitamente e sem fazer desse discurso o ponto central, o que infalivelmente levaria o texto a um objetivo político muitas vezes desprovido de elementos artísticos.

A procura da atriz conhecida por “mulher melancia” serve como pretexto para a montagem do filme. A série de entrevistas remete a *Cidadão Kane*, no qual repórteres e jornalistas arduamente procuram o significado da última palavra do protagonista, *rosebud* (botão de rosa), balbuciada antes de sua morte. Adicionando outra dimensão ao seu texto, a *videomaker* faz com que a protagonista (ela mesma) parodie a escrava, um recurso para desmistificar o

melodrama produzido por aquela antiga categoria de filme. A estrutura de encaixe, ou seja, o filme-dentro-do-filme, é mostrada em preto e branco e serve para remontar a carreira da atriz, cujas preferências sexuais parecem coincidir com as da protagonista que, por sua vez, é representada por Cheryl, a diretora do filme.

Buscando levantar fatos sobre a vida de uma atriz inventada, no texto interno, a *videomaker* coleta depoimentos que desvelam os preconceitos raciais e sexistas através da trama ficcional que se assemelha à sua e que interage com o texto externo. O mesmo recurso artístico é usado no filme mexicano *Bienvenido Welcome*, de Gabriel Retes, no qual o tema da Aids é retratado no filme-dentro-do-filme.

Enquanto a tendência de tratar *gender issues* (assuntos de gênero) em textos contemporâneos parece ser muito agressiva, política e explícita, no texto de Dunye a relação homossexual é tratada como qualquer outra e seus problemas não são específicos e sim os mesmos que culminam com o fim de muitas relações. Quando o relacionamento se acaba, as razões podem ser inúmeras, incluindo o fato de que Diana, branca, rica e mimada, talvez esteja interessada em ter relações só com mulheres de cor, o que resultaria em um caso de objetivação. Um ponto de interesse é que Dunye “descobre” que Fae Richards, a “mulher melancia”, teve um caso com uma branca, diretora de filmes. Com isso, pode-se aventar uma hipótese de que seu texto-dentro-do-texto seja um reflexo de seus sentimentos inconscientes sobre relações birraciais.

Sua escolha do recurso de *mise en abîme* sutilmente chama a atenção para o texto principal. *Um texto interno colocado ‘en abîme’ tem o poder de fazer com que o texto externo pareça real, especialmente se a artificialidade do texto interno for enfatizada* (Holman; Harmon, 1986, p. 296). Esse é o caso da passagem relativa à relação da “mulher melancia” com a rica diretora branca. A impressão é que o intertexto é ficcional e o texto externo é “real”.

Andrea Stuart (1997), resenhando o filme, critica veementemente o texto de Dunye:

O poder do filme está no desejo do espectador em saber a história da mulher melancia, uma atriz negra lésbica

dos anos 30, que nunca existiu. A justificativa de Dunye para sua estratégia, “precisamos construir nossa própria história”, não é suficiente. No final das contas, a invenção pode justificar e obliterar o passado? A impressão é que Dunye está esquecendo das complexidades e contradições que nunca poderiam ser eliminadas na vida real. (p. 64)

Talvez o problema desse tipo de crítica é que Stuart classifica o filme de *satimentary*, um documentário-sátira, o que não parece ser a proposta do filme que é, sem dúvida, uma mistura de ficção e não-ficção. Se levarmos esse fato em consideração, qual a razão para cobrar da diretora um compromisso com fatos? E que são “fatos”? É exatamente a inventividade da trama que dá ao filme a dimensão estética auto-reflexiva. Hutcheon (1989), em seu ensaio, *Circling the Downspout of Empire*, explica que a arquitetura foi a primeira a usar o termo “pós-moderno” às formas estéticas, acrescentando que

estendendo a definição para outras formas de arte, o termo ‘pós-moderno’ pode então ser usado, por analogia, para descrever a arte que é, paradoxalmente auto-reflexiva (em relação à técnica e material) e mesmo assim embasada em realidade política e histórica (p. 150).

O fato de que “WW” é uma invenção não invalida os inegáveis eventos da História Afro-Americana nem elimina os preconceitos sofridos pelas lésbicas. Janet Abu-Lughod (1989), em seu ensaio *On the Remaking of History: How to Reinvent the Past*, sugere que *ao mesmo tempo que é verdade que inventamos a História*, como Marx já dizia, *não temos latitude tão arbitrária e tão ampla para fazermos o que queremos* (pp. 126-127). A estratégia que Dunye usa, brilhantemente inventando uma atriz lésbica negra, é tão plausível que os espectadores só percebem que é invenção quando a diretora anuncia isso no final do filme.

A pseudo-intertextualidade que, de acordo com Plett (1991, p. 20), é uma intertextualidade que se refere a um texto inexistente,

oferece aos espectadores a distância necessária dos assuntos problematizados e lhes permite liberdade para pensar e decidir por eles mesmos, ao invés de sofrer imposições, o que acontece com muitos textos de crítica pós-colonialista.

A escolha do elenco e a maneira de filmar empregada por Dunye em “WW” relembram o Neo Realismo Italiano, o Cinema Novo e mais recentemente o Dogma, três momentos onde os atores não são profissionais e onde as locações são “reais”. Para enfatizar a “autenticidade”, há referências específicas de tempo e espaço nas entrevistas. Portanto, se por um lado o filme pode ser classificado como documentário, por outro não podemos esquecer que se refere a um pseudo-texto, não podendo ser mais ficcional. Dunye explica ambos os lados: *Sou uma história também. Sou um tema válido. Não acho que deva procurar outro tema quando tenho a história em minhas mãos e esta história nunca foi contada antes* (Kim, 1991, p. 860). Acrescenta que embora certas partes do texto são verdadeiras, ela não encontrou nenhuma informação sobre lésbicas afro-americanas na História do Cinema. *Como não estava acontecendo, inventei* (Stockell, 1996, p. 69).

Essa mistura de gênero é outro resultado dos intertextos. Vivendo no *intermezzo* (Deleuze e Guattari, 2000) da ficção e não-ficção, o texto constrói um artefato dentro de um artefato. O pseudo texto aborda o tema da escravidão, sem contudo fazê-lo o centro do filme. O texto principal aborda o tema do lesbianismo, também sem torná-lo central².

Acentrado, o filme é auto-reflexivo e questiona o que é o cinema, quem foi a “mulher melancia”, qual a relação entre o filme-dentro-do-filme com o outro. Parece que a câmera vai à procura de respostas, que ao mesmo tempo não são satisfatórias ou não são tão importantes como a procura em si, que vai formando uma coleção de fragmentos.

2. Durante uma entrevista, Dunye disse que prefere não colocar a sexualidade como o mais importante atributo: *Não quero supervalorizar a sexualidade ou acender holofotes sobre isto. A sexualidade é grande parte do que somos, mas não é tudo que fazemos. Muitas de nós são ativistas, outras ainda enrustidas. Somos trabalhadoras e plantadoras* (Kim, 1991, p. 87);

Fazendo uma colagem de textos com referências temporais e espaciais (para comprovar a autenticidade) a um intertexto construído, o filme questiona o que é a representação. Como Chinua Achebe explica: *Devemos estar preparados para aceitar o fato de que a representação é eo ipso, implicada, interrompida, interrelacionada, embutida, entrelaçada com muitas outras coisas ao lado da 'verdade', o que também é uma representação* (Childs e Williams, 1997, p. 105).

É verdade que as mulheres têm que negociar com o patriarcado. É também verdade que as mulheres negras tiveram que lutar muito para serem representadas em bibliografias. Além disso, ninguém pode negar que a escravidão ainda existe em diversas maneiras. O tema da representação em ficção, porém, não tem necessidade de ser tão brusco nem tão monológico quanto pode ser em realidade. Em “WW”, há muitas representações de personagens femininos. Evitando uma visão radical, Dunye oferece diversos tipos de mulheres como numa montagem palimpsesta. Ela mesma é a diretora, a atriz, a versão paródica da “mulher melancia”, e a *camerawoman*. Além disso, ela se apresenta no filme exatamente assim, enfatizando o “como se representa” e, assim, problematizando os conceitos de referencialidade e representação.

Dunye está interessada em negociar posições mas evita escolhas simplistas. Ela não procura “representar” a lésbica, ou a negra, ou a cineasta num ambiente hostil como parte de um compromisso político que pressupõe uma posição de resistência ou denúncia. Seu esforço é no sentido de problematizar a representação, provocando reflexões: deveria a escrava ser romantizada? Deveria a companheira da protagonista ser um exemplo de perfeição? Deveria o relacionamento ter um final feliz? Como as entrevistas deveriam ser filmadas?

Privilegiando uma sequência rizomática de fragmentos, Dunye evita o esquema “arbóreo” (descrito por Deleuze-Guattari em oposição ao rizoma), e opta por construir um passado, criando uma História sem submissão aos seus estereótipos. No passado, o conceito de raça sofreu muitas mudanças. Antes de 1400, servia para denominar a raça humana de maneira geral. A ideologia racista, no século XVI,

foi justificativa para a escravidão no Novo Mundo. Estudos contemporâneos têm revivido o conceito, mas em muitas ocasiões os esforços para redimir o passado ou esquecê-lo resultam em interpretações que podem fossilizar estereótipos ou romanceá-los. Como Aldon L. Nielsen (1994) comenta:

se leituras passadas apelam positivamente para a presença racial, para um ponto de referência extra sistêmico numa subjetividade racial estável, seja do autor ou do leitor, uma leitura intertextual pode descobrir significado no jogo das diferenças (p. 22).

Em “WW”, o conceito de passado é cuidadosamente elaborado, e fica melhor entendido se contextualizado em um cenário que distingue a história oficial da memória popular. Teshome Gabriel (1989) sugere que *a história oficial tende a aprisionar o futuro por meio do passado*. Segundo o crítico e teórico pós-colonialista, historiadores privilegiam a palavra escrita do texto, servindo-se dela como norma de lei e enfatizando um “centro” que continuamente marginaliza os outros. Essa ideologia faz com que muitos se sintam inibidos para a construção de suas próprias histórias. *A memória popular, por outro lado*, continua Gabriel, *considera o passado como um assunto político*, um ponto de referência. A memória popular não é uma volta a uma tradição gloriosa nem um vôo a uma imaginária “torre de marfim”, não é um escapismo auto-indulgente nem um desejo da experiência e do conteúdo do passado por ele mesmo. Em vez disso, é um olhar “de volta ao futuro”, sempre com possíveis mudanças.

Se Dunye procura por um personagem ficcional, este personagem poderia ter existido, se considerarmos os fatos históricos. Por outro lado, o tratamento irônico dado ao personagem que Fae Richards representa, uma *black Mammy*³, permite interpretá-lo como recurso retórico. Hutcheon (1989) sugere que

3. Carol Allen, em seu livro *Black Women Intellectuals*, explica que há dois estereótipos de mulheres negras, a “Mammy” (ama que amamentava crianças brancas), considerada “boa” e a “Jezebel”, figura sexual, considerada “má”.

a ironia se torna uma estratégia popular retórica para trabalhar entre discursos existentes e testá-los ao mesmo tempo. Sua duplicidade semântica e estrutural pode se constituir em tropo para as dualidades paradoxais de ambos, a crítica cúmplice pós-moderna e a dupla história e identidade pós-coloniais. E de fato a ironia se tornou uma ferramenta subversiva poderosa no repensar e re-endereçar da história por artistas pós-modernos e pós-coloniais. (p. 154)

O que está em jogo, então, quando o filme-dentro-do-filme reflete os temas que o filme pretende endereçar? O termo *mise en abyme* realmente significa “colocado no abismo”, uma imagem auto-referencial espelhada novamente em versão menor, como se pudesse ser vista duplamente, mas não com a mesma clareza como se fosse vista somente uma vez, visto que a dualidade pode também levar à ambigüidade e ambivalência. Será que a relação que a “mulher melancia” desenvolve com a diretora branca tem algo a ver com o romance de Cheryl e Diana? Pode o intertexto ser mais forte do que o texto? Será que a auto-reflexão ajuda a representação de assuntos polêmicos?

Se o pseudo texto é uma tentativa de encontrar respostas que não podem ser encontradas no texto, este, por sua vez, será uma tentativa de achar uma solução que não pode ser encontrada na vida real? Estas multiplicidades criadas pelo processo de *mise en abyme* dão origem a outras reflexões: estará a cineasta implicando que as relações birraciais são mais fáceis agora do que eram no passado? Estará ela dando uma dimensão histórica ao texto? Ou estará ela sugerindo que no cenário contemporâneo as atitudes ainda são problemáticas?

Parece que Dunye não quer responder a essas questões e sim sugerir o debate. Através de sua cuidadosa jornada, a *videomaker*, que é também negra e lésbica, remonta a memória coletiva e conduz entrevistas fictícias, construindo uma “naturalidade” que parece ser espontânea. De fato, o ponto de interesse na narrativa é que a “criação” de Dunye parece natural, visto que o estereótipo da escrava negra se tornou facilmente assimilável no cinema hollywoodiano, onde

os personagens negros são parodiados, ironizados ou explorados sexualmente, como objetos exóticos.

Usando o filme como mídia para expressar suas preocupações sobre raça e gênero, e mostrando-o esteticamente, Dunye parece concordar com Gutierrez Alea quando este diz:

... se queremos que um filme sirva como algo mais alto, se queremos que desempenhe sua função mais perfeitamente (estética, social, ética e revolucionária), teremos que garantir que se constitua um fator de desenvolvimento do espectador. Um filme será tanto mais frutífero quanto mais levar o espectador a um entendimento profundo da realidade, conseqüentemente, a ponto de ajudar os espectadores a viver mais ativamente e incitá-los para que deixem de ser meros espectadores frente à realidade. Para fazer isso, um filme tem que apelar não só para a emoção e sentimento mas também à razão e ao intelecto... (1982, p. 21)

O filme “WW” sem dúvida tem um mérito inegável: provocou enorme polêmica no Congresso, onde os republicanos conservadores alegaram que o dinheiro de taxas pagas pelo povo não deveria ser usado para mostrar tais abusos comportamentais (Dunye recebeu 31.500 dólares do NEA, National Endowment for the Arts). Por outro lado, o filme ganhou o “Teddy Bear” no Festival de Berlim de 1996, e foi um dos objetos de crítica quanto aos critérios adotados para julgamento. De fato, nem o eurocentrismo nem os parâmetros hollywoodianos parecem ser critérios adequados para a produção independente e alternativa.

Bibliografia

- ABU-LUGHOD, Janet. 1989. "On the Remaking of History: How to Reinvent the Past". In: *Remaking History*. Ed. Barbara Kruger e Phil Mariani. Seattle: Bay Press, 111-129.
- ALEA, Tomás Gutiérrez. 1982. *Dialéctica del Espectador*. La Habana: Ediciones Union.
- ALLEN, Carol. 1998. *Black Women Intellectuals*. NY: Garland Publ.
- BEACH, Christopher. 1997. "Recuperating the Aesthetic: Contemporary Approaches and The Case of Adorno". In: *Beauty and the Critic: Aesthetics in an Age of Cultural Studies*. Ed. James Soderholm. Tuscaloosa: U Alabama P, 94-112.
- CHILDS, Peter; WILLIAMS Patrick. 1997. *An Introduction to Post-Colonial Theory*. London: Prentice Hall.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 2000. *Mil Platôs*. RJ: Ed. 34.
- DUNYE, Cheryl (dir.). 1997. *The Watermelon Woman*. Cheryl Dunye e Dancing Girl Prod. Inc.
- FREEDMAN, Allan. 1997. "Replaying the Battle Scene over NEA Funding". Congressional Quarterly Weekly Report, 55.11 (Mar. 15), pp. 624-626.
- GABRIEL, Teshome H. 1989. "Third Cinema as Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics". In: *Questions of Third Cinema*. Ed. Jim Pines e Paul Willemen. London: BFI, pp. 53-64.
- HALL, Stuart. "Cultural Studies and its Theoretical Legacies". In: *Cultural Studies*. Ed. Lawrence Grossberg, Cary Nelson e Paula Treichler. NY: Routledge, pp. 277-294.
- HOLMAN, C. Hugh; HARMON, William. 1986. *A Handbook to Literature*. NY: Macmillan Publ. Co., 1986.
- HORTON, Andrew; MCDUGAL, Stuart Y. 1998. *Eds: Play it Again, Sam: Retakes on Remakes*. Berkeley: U of California P.
- HUTCHEON, Linda. 1989. "Circling the Downspout of Empire". In: *Ariel* 20.4. Oct., pp. 149-175.
- KIM, Lorrie. 1991. "On Campus with Camera". *Advocate* 586 (Sept. 24), pp. 86-87.
- MASAYESVA, Jr, Victor (dir.). 1992. *Imagining Indians*. Prod. Victor Masayesva, Jr.

- NIELSEN, Aldon L. 1994. *Writing Between the Lines: Race and Intertextuality*. Athens, Ga.: U of Georgia P.
- PLETT, Heinrich F. (ed.). 1991. *Intertextuality*. Berlin: Walter de Gruyer.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. 1988. In *Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. NY: Routledge.
- STOCKWELL, Anne. 1996. "Cheryl Dunye". *Advocate* 716. Sept. 17, pp. 69-71.
- STUART, Andrea. 1997. "The Watermelon Woman". In *Sight and Sound* 7.10, Oct., pp. 63-64.
- WEST, Cornel. 1989. "Black Culture and Postmodernism". In: *Remaking History*. Ed. Barbara Kruger and Phil Mariani. Seattle: Bay P, pp. 87-96.

A evolução da poesia visual: da Grécia Antiga aos infopoemas

HENRIQUE PICCINATO XAVIER

Universidade de São Paulo/ECA-USP - *bolsista IC*

Resumo

Este estudo visa a mostrar conceitualmente o que é a poesia visual e demonstrar sua evolução pelo tempo, desde seu surgimento na antiga Alexandria até os mais recentes poemas visuais realizados no computador.

Palavras-chave

rede intersemiótica, poesia visual, poema performance, infopoema

Abstract

This study aims to explain conceptually what is visual poetry. It also shows the evolution of visual poetry through time, since its appearance in ancient Alexandria to late visual poems done in the computer.

Key words

intersemiotic net, visual poetry, performance poem, infopoem

A poesia visual ou figurativa consiste em uma forma de arte que procura a união de dois códigos distintos – o verbal e o visual – criando assim uma intrincada e complexa rede intersemiótica. A ativação dessa rede se dá quando os mecanismos lingüísticos de decodificação são colocados em sincronia com aqueles que governam a recepção das imagens. A coexistência da palavra e imagem é feita através da direta transformação de símbolos verbais em elementos visualmente expressivos.

A escrita tradicional consiste na tradução simbólica de nossa oralidade em caracteres visuais, as letras. Essa escrita, embora visual, abandona suas características plásticas, buscando essencialmente representar a oralidade. Segundo E. M. de Melo e Castro (1993), *no quadrante oral, o signo interpretante é especificamente diacrônico, extensivo, analítico, temporal, abstrato*. Nela a poesia se prende então em valores musicais (sonoros, temporais e rítmicos) por meio de rimas, assonâncias, aliteraões etc.

A poesia visual busca trabalhar as características plásticas da escrita ressaltando os valores visuais, espaciais, considerando-a como uma mancha gráfica, um desenho, uma relação de figura-fundo na folha, como a admiração de um arabesco cujo significado da grafia desconhecemos. Segundo E. M. de Melo e Castro (1993), *no quadrante visual, o signo interpretante é especificamente sincrônico, compacto, sintético, espacial, concreto*. A poesia não só como símbolos representativos de uma sonoridade anterior à própria escrita, mas sim como uma escrita tácita que em si já é forma carregada de sentido. A página que não é mais um depósito frio de letras, mas um suporte espacial ativo, como a tela de uma pintura.

A poesia visual sinteticamente: uma rede intersemiótica da palavra verbal somada a palavra imagem, formulações

“verbivocovisuais” na definição do grupo Noigrandes de São Paulo, composições não somente para serem lidas mas também olhadas.

A poesia visual aparece em fases de profundas transições históricas, na fronteira entre épocas, quando intensas alterações econômicas, técnicas e sociais estão ocorrendo. Nessas fases de complexa e complicada organização, a estrutura lingüístico-semântica se encontra desgastada e saturada, incapaz de acompanhar o turbilhão das mudanças. Neste momento, surge a poesia visual como uma ferramenta nas mãos do artista que se debruça sobre linguagem em uma tentativa de renová-la e reestruturá-la eticamente. Nas palavras do norte-americano Geoffery Cook (em *Uma Rede Intersemiótica*, 1993, CASTRO, E. M. de Melo e.), *um sinal de transformação, um grito do poeta, já que o conteúdo do passado está canceroso e uma nova pele deve ser produzida para conter os sonhos do futuro - uma afirmação de que nada significativo pode já ser dito antes de reestruturarmos a concepção básica do que é uma cultura histórica.*

Segundo E. M. de Melo e Castro (1993), *a poesia visual aparece de uma forma consistente quatro vezes na história da arte ocidental: durante o período alexandrino, na renascença carolínea, no período barroco e no século XX. Pode observar-se ainda que cada um desses surtos de poesia visual se relaciona com o fim de um período histórico e começo de uma nova época.*

Datando de 300 anos antes de Cristo e realizadas na Alexandria, as tecnofanias de Símias de Rodes constituem os primeiros poemas visuais conhecidos. São elas: “O Machado”, “As Asas” e “O Ovo”.

Alexandria, a imponente capital da cultura helênica – a qual unia a cultura grega às culturas orientais, principalmente egípcia e persa – conhecida por suas fabulosas obras como o Colosso de Rodes, a escultura de Laocoonte, o seu gigantesco farol e sua riquíssima e famosa biblioteca.

Deste período altamente intelectualizado, que mesclava o espírito especulativo grego com as ciências orientais, destacaram-se diversos avanços científicos como os de Euclides, na geometria, e de

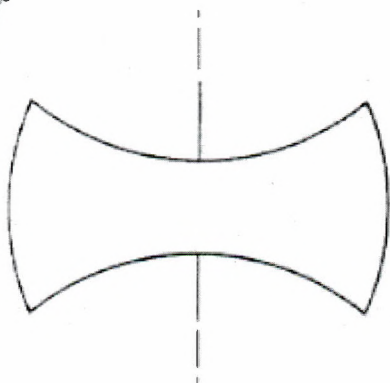
Arquimedes, na física. O heliocentrismo de Aristarco de Samos e o geocentrismo de Ptolomeu, também são conhecidos os mitos da criação do primeiro robô ou autômato.

A convivência da abstrata literatura grega com as escrituras egípcias, árabes e persas, de forte cunho visual, é encarada como a condição preliminar para o surgimento dos primeiros poemas visuais.

ΙΙ Μ Μ Ι Ο Υ Τ Ο Υ Ρ Ο Α Ι Ο Υ

πλάμα.

“O Machado”, Simias de Rodas.
 “O Machado” é um poema visual que se apresenta sob a forma de um diagrama. No topo, há uma linha horizontal com a inscrição “ΙΙ Μ Μ Ι Ο Υ Τ Ο Υ Ρ Ο Α Ι Ο Υ”. Abaixo desta, o texto “πλάμα.” é escrito. O corpo do poema é formado por uma série de linhas de texto que se curvam e se entrelaçam, criando uma forma que se assemelha a um machado ou a uma ferramenta. O texto é escrito em grego antigo e é uma paródia de um poema de Simias de Rodas. A forma visual do poema é uma referência ao machado, que é a ferramenta usada para cortar o cabelo. O poema é uma brincadeira com a linguagem e a forma, e é um exemplo de poesia visual.



“O Machado”, Simias de Rodas.

As tecnofanias de Símias de Rodes não são apenas poemas visuais, mas também labirintos de leitura, sendo necessário conhecer a estrutura peculiar da distribuição das frases para o desvendamento do texto. Como na leitura do poema “O Ovo”, não se trata de um

Σ Ι Μ Μ Ι Ο Τ Τ Ο Τ Ρ Ο Δ Ι Ο Τ
Π Τ Ε Ρ Τ Ι Ο Ν.

Ακού με πῶς τὴν βαθυρην ἀνακτ' ἐκμανίδου τῆς δὲ δ' ἰσθιάσωνται,
μαῖ ἡρώς ἐς τὸς ἐν τῇ δόκιμῃ καὶ λαχρὸ φίλο γένει.
παύσθ' ἵνα γὰρ γέννηται, ἀνὰ ἱερὸν ἀνέστη.
ἀνὰ δ' ἰσθιάσωνται φημι καὶ λαχρὸν
ἵππῳ δ' ἀνέστη καὶ ἵππῳ
δὲ ἀνέστη.
ἔτι γὰρ Κυνιδίου πατρὸς
ἀνέστη δ' αὐτῇ Ἐργὸς καλὸν καλόν.
ἐν γὰρ ἱερὸν βαλόν, ὅθεν δὲ πᾶσι
γὰρ ἀνέστη τὴν μυχὸν, ἵππῳ πᾶσι τὴν δὲ δὲ
πᾶσι ἵππῳ ἀνέστη τὴν μυχὸν, ἵππῳ πᾶσι τὴν δὲ δὲ.

“As Asas”, 325a.C., Simias de Rodes.

simples poema de forma oval, mas de um ovo que se constrói das extremidades para o centro, através de uma leitura saltada de seu primeiro verso para o último, do segundo verso para o penúltimo, do terceiro para o antepenúltimo assim sucessivamente por seus vinte versos.

Os poemas tratam de temas clássicos da literatura grega. “O Machado” tem como tema uma inscrição sobre o machado da deusa Minerva por Epeio, o criador do Cavalo de Tróia. “O Ovo”,

Σ Ι Μ Μ Ι Ο Τ Τ Ο Τ Ρ Ο Δ Ι Ο Τ
Ω Ο Ν.

Καπῖλας
ματῖρος πὶ τῶν
ὄντων ποτ' ὀφείλει
δυμὸν διζῶ δι' ἀγνά
τὸ μὲν θῖπ' ἱερὸν
Ἰνμαῖ ἀνίκει κέρυξ, ὅτε δ' ὄρ-
σαι ἐκ μίθου μοιολαμοῖτο μέτω
πάρειθι ἀίξει, θῶς δ' ὕψεται ὠ-
κὺ λίχχιον φέρει ἰδύμα ποδῶν, πῶσθε
διαῖσι ἀόλαις καλ'. ἀλλὰ σὺ ὅσον πῶς
ἴλασθαι πικρῶς, πικρὰ κραυγῶσι καὶ ἄ-
κρυν ἱερῶν ποσὶ λόφον χ' ῥιθμοὶ ἴχθ-
πιδώας, καὶ τὰ ὁμοθυμῶν ἀμφὶ ἄλλον αἰψ' ὕδ' αἰ
θῆς ἐκ κόλπας διζήμεναι πνεύματα, τα δ' ὀκλειῶ
καὶ (μυτίπων ἄφαρ, θ' ὅγ' ἐκ λασσῶν ὀρεβόλθ' α-
τ' ὀρίαι ἱαυτὴ ἀνάγκας, τῆς δὲ δάμων κλυτὰς, θεοῖσι
ποσὶ ποσὶν, πολὺ πλοκα μετ' ἡμέτερον μαλπαῖς, ῥιμφα
ποσειδάμων ἐκλυπὴν ὄρεν ἄλας, μετ' ἡμέτερον πλάγῃ καμωμένης
βελίας ἐλπίτις, λαχὰ δ' ὄρει, πολυδύνατον ὄρει
τομῶν ἰδὼν, ταυτοφύων τ' αἰδῶν, ταυτοφύων, τὰ ἀμφοτέρω
μετ' ἡμέτερον ποσὶ ῥοσὶ αἰψα μὲν ἡμετέρω
μαζόν, ἴχνη θῖπαι τὰν παλαιῶν Πυρρίδων
μοι δὲ ποτ' αὐδαί, χερσὶν ἡς ἀκρον δίκη
ἴχνην κίσμων ἡμέτερον ῥιθμοὶ, φίλθ-
λιπερτοὶ ὑπὸ φίλας ἰδὼν πῶ-
ηροισι μετ' ἡμέτερον. λίχχα μὲν
α' ἀμοιβήταιτο ὕδρις
ἀγλαῖς ἀνδρῶν, ὡ-
ρῶν δ' ἄγειτο.

O Ovo

Acolhe
da fêmea canora
este novo urdume que, animosa
Tirando-o de sob as asas maternas, o ruidoso
e mandou que, de metro de um só pé, crescesse em número
e seguiu de pronto, desde cima, o declive dos pés erradios
tão rápido, nisso, quanto as pernas velozes dos filhotes de gamo
e faz vencer, impetuosos, as colinas no rastro da sua nutriz querida,
até que, de dentro do seu covil, uma fera cruel, ao eco do balido, pule
mãe, e lhes saia célere no encalço pelos montes boscosos recobertos de neve.
Assim também o renomado deus instiga os pés rápidos da canção a ritmos complexos,
do chão de pedra pronta a pegar alguma das crias descuidosas da mosqueada
balindo por montes de rico pasto e grutas de ninfas de fino tornozelo
que imortal desejo impele, precipites, para a ansiada teta da mãe
para bater, atrás deles, a vária e concorde ária das Piérides
até o auge de dez pés, respeitando a boa ordem dos ritmos,
arauto dos deuses, Hermes, jogou-a à tribo dos mortais,
e pura, ela compôs na dor estrídula do parto.
do rouxinol dórico
benévolo.

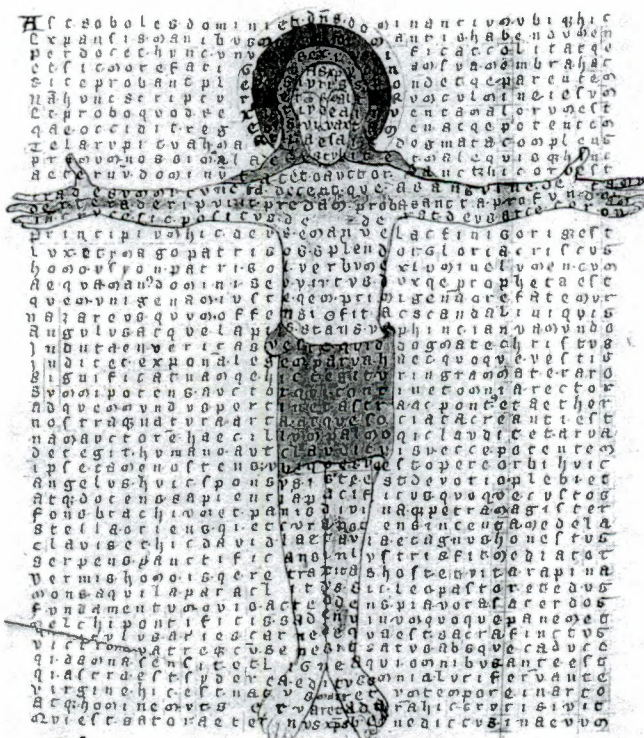
“O Ovo”, 325 a.C., Símias de Rodes, tradução direta do grego por
José Paulo Paes.

poema metalingüístico, trata do nascimento do poema (ou canto) e da busca de sua perfeição. Nele, o canto é metaforizado pelo ovo do pássaro rouxinol (*aedóon* em grego, derivado de *aeídoon*, o verbo cantar, de que também deriva o termo aedo, cantor/poeta).

Após um salto de 1200 anos das tecnofanias de Rodes, a poesia visual voltará a ser feita na forma das *carmina figurata* na baixa idade média, durante a renascença carolíngia em que os cléri-

gos buscaram dar à linguagem um caráter revelador, elevando o texto a uma manifestação sagrada.

A *carmina figurata* ou *carmen figuratum* apresenta uma estrutura extremamente complexa, realizando um elo entre uma visualidade simbólica e a escrita alfabética latina. Nela, um texto



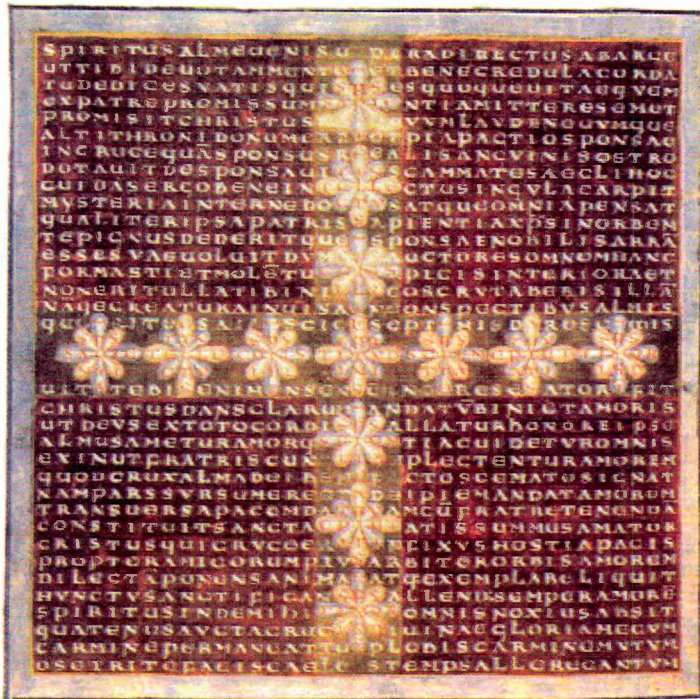
Alce p'mogo saluatoris intellexit suae passionis cōsentiri saluberrimā dulcissimā
 et amantissimā scētas fērm ut in eius nōte accēderet obediētes y eius passiōe spē
 vite etne hōm' ut quodēdūq' ēē aspiciant ipi reuerentū qui p'us in ea passus ē ut cer
 perier nos te p'ire tenetēdū de glaciens quēdē mēte ut uice etne hōm' efficiēt p'fer
 tas quāz meli' hōm' angel' ē i p'ib' i dūm' uq' reuerentū p'rio corripitū dū
 gentū i autē reuerentū f'rm' de p'ia nra cōfessioe p'atēte andāctus ē p'p'io saguē
 q' agui in cōm'munatā i uirtutēdā ē ut f'rm' f'ca i uirtutēdā in cōfessioe ei in car
 itate ut p'ph' efficiant dūm' cōfessioe nate fugientes eius q' inuādō i cōfessioe
 i uirtutēdā f'rm' ē qui p'us in p'ia p'ia nra cōfessioe nate reuerentū nra cōfessioe
 q'dm' ordinatū ē s'ba quēdā s'o ex d'p'ensatōe f'rm' s'ba p'p'io hōm' nra cōfessioe
 p'p'io nra cōfessioe i uirtutēdā i uirtutēdā i uirtutēdā i uirtutēdā i uirtutēdā i uirtutēdā

Carmina figurata n-1, Rabanus Maurus

oculto vem formar um desenho de valor esotérico a partir da materialidade de certas letras, dentro de um texto maior. Cria-se, assim, uma revelação metafísica através da relação entre um microtexto escondido, uma figura simbólica desenhada e um macrotexto poético.

Segundo o medievalista suíço Paul Zumthor (1975), *sob sua pena a carmen figutatum manifesta a unidade conceitual e simbólica da página: os versos iguais em número de letras, são compostos de modo a conter, em lugares determinados, letras tais que formem (extraídas das palavras às quais pertencem e religadas umas as outras) uma frase revelando o sentido oculto do poema.*

O desenho do microtexto, muitas vezes dado normalmente por marcas gráficas, pela coloração ou caractere variante, também poderia vir delineado por traços. Porem, quanto mais sutil essa dife-

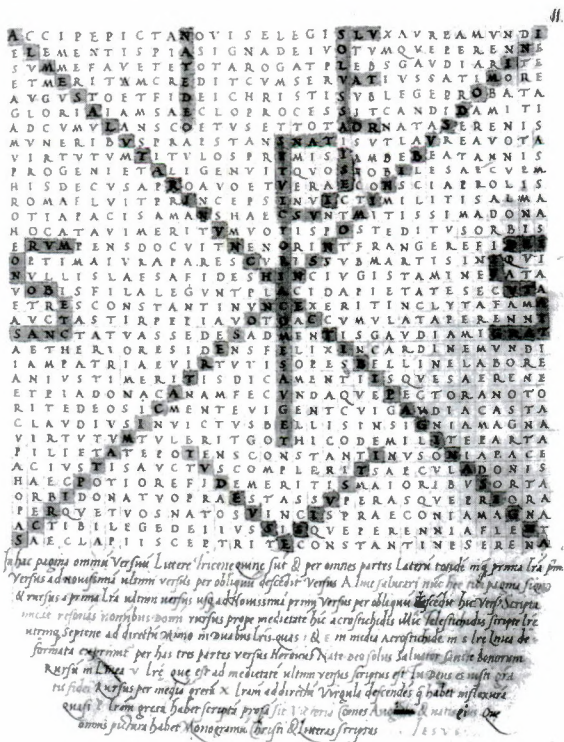


Carmina figurata, Rabanus Maurus

renciação material, maior o peculiar efeito de destacamento do texto figurado do plano.

A *carmina figurata* aparece em uma forma muito prematura já no Baixo Império Romano por volta de 350, quando o poeta e prefeito de Roma Porphyrius Optatianus realiza uma pequena série de poemas, os *carmina cancellata*, em que versos de mesmo número de letras comportam simples figuras geométricas como a forma de uma cruz. Tais trabalhos, de mero enfoque ornamental, redescobertos pelos letrados carolíngios no século IX, vieram dar origem à complexa forma conceitual das *carminas figuratas*.

O principal artifício da carmina figurata chama-se Rabanus Maurus. Seu trabalho de fé, embora altamente intelectual, baseia-se num método de interpretação cosmológica da realidade. Procurava



Carmina cancellata, Porphyrius Optatianus



Carmina figurata n-15, Rabanus Maurus

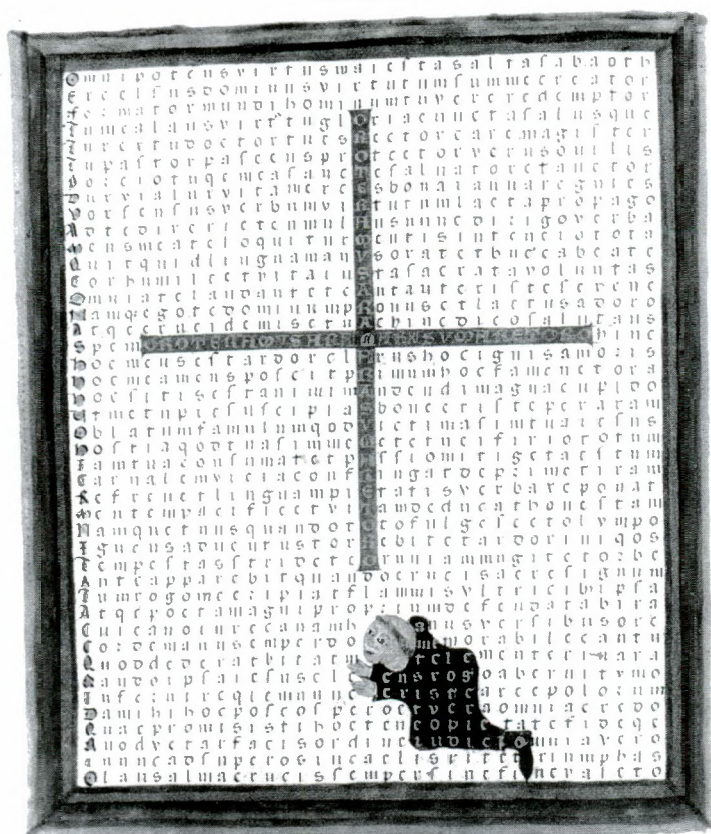
a estrutura metafísica do mundo e dos céus através de complexas fórmulas numéricas aplicadas ao texto, como descreve Paul Zumthor (1975):

O livro comporta vinte e oito poemas: 4 vezes 7, o número das direções cósmicas multiplicadas pela cifra do sabedoria, segundo uma das proporções que se costuma usar na representação do crucifixo. A cruz é a figura macrocósmica do homem (desenho do poema de dedicatória e dos números 1,4 e 28: 1x4, 4x7);o homem por sua vez reveste quatro figuras: o imperador(dedicatória), o Cristo (n-1), o Anjo (n-4), e o adorador desenhado como o próprio autor (n-28).

Assim o que a obra cinge não é nada menos do que a totalidade das formas possíveis: das esferas celestes ao monge prosternado, passando por todas as ordens de criaturas (mesmo os animais, no desenho n-15: as bestas do Evangelho em volta do Cordeiro) e, significadas por elas, a partir do centro redentor, as hierarquias do universo invisível.

O período barroco, de grande complexidade sócio-cultural e de grande efervescência da expressão artística, constitui uma época

X XVIII



Carmina figurata n-28, Rabanus Maurus

de contradições, excessos, de reformas e contra-reformas, de obras labirínticas de uma intensificação dos recursos estilísticos e retóricos, e, também, mais um período de criação dos poemas figurativos.

Neste período, a poesia visual volta em numerosa produção cujas principais formas foram: os acrósticos, em que as letras iniciais

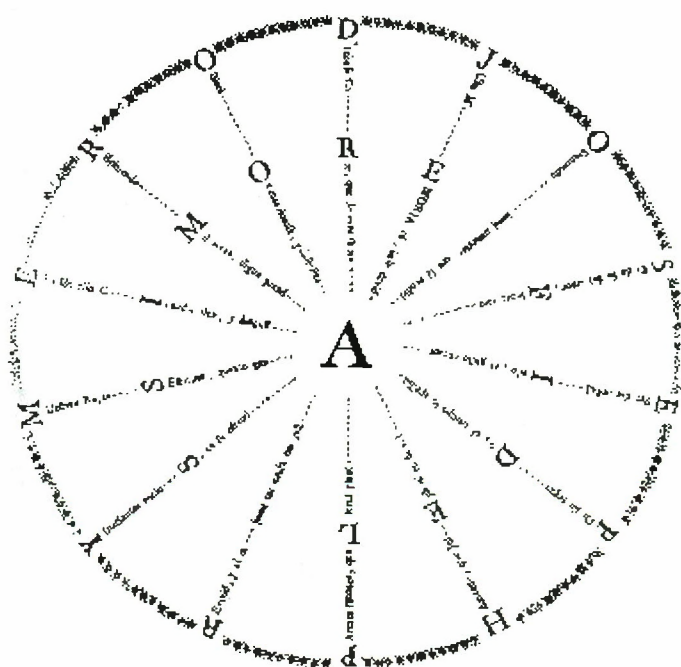
REVERENTE, HUMILDE, Y AMANTE
 OBIEDIENTE, QUE LA COMPANIA COSMICA ESPASMOICA, QUE SE HALLA EN ESTA OBRA DE BELLEZA,
 OFERCE A LOS EXCELSOS MEN DE SU SOBERANO MONARCA, Y FIDELISSIMO REI SEÑOR
D. JOSEPH L.
 EN MEMORIA DE SU FELICE COMPLEAÑOS.

OCTAVA.

Toda, ó Excelso Rey, han acentado
 Dejar, lo es de decir, a tu grandica:
 Por el que se va hula la acenado,
 Q. uito esta rueda, ó círculo interiora.

Un Simbolo, que debio ha desenvollado,
 Para nunca acabar, la dicha empresa;
 Y así medio yuualdades os preterga,
 Que es queret lo áu áu, que así áu senga.

SONETO ACROSTICO CENTRICO.



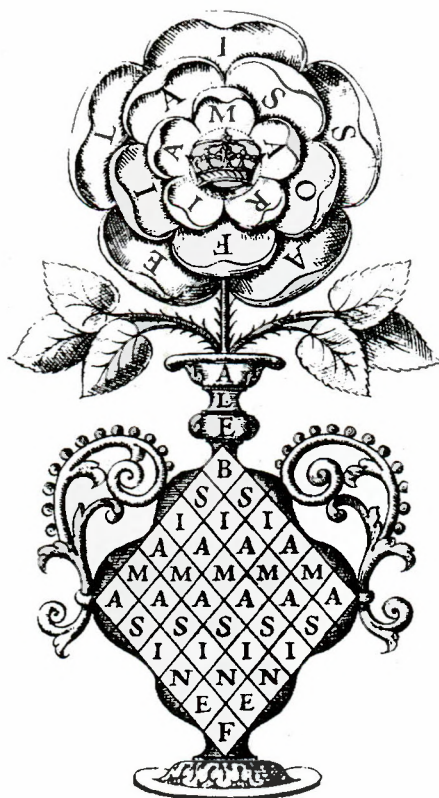
J. + Rosa Magari Colares

Soneto acróstico, 1734.

dos versos compõem palavras ou frases; os anagramas, palavra ou frase formada da transposição das mesmas letras de outra palavra ou frase; os labirintos cúbicos, em que o deslocamento espacial de uma letra em inúmeros versos repetidos compõe uma malha visual que contém pequenos textos ocultos.

Destaco apenas exemplos do barroco português devido à maior proximidade com a nossa cultura. Contudo, há exemplos de poemas visuais por toda Europa, principalmente na Alemanha.

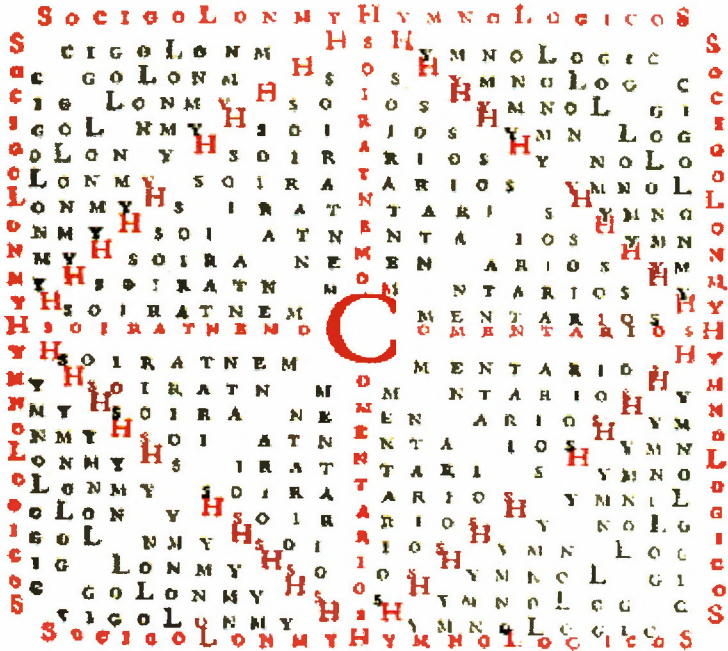
O século XX consiste no período da complexidade, dos extremos (ainda maiores que os barrocos), das revoluções e velocidade;



Anagrama poético, séc. XVII, Luís Nunes Tinoco.

LABYRINTHO DIFFICULTOSO

Em que, se expende a materia da
Obra.



Labirinto Cúbico, 1738, José da Assunção.

época da psicanálise, teoria da relatividade, do avanço da linha de montagem fordista, comunismo-capitalismo-facismo, as vanguardas artísticas, a criação da publicidade, o avanço do cinema; e em meio a esse turbilhão histórico ocorre a explosão da poesia visual.

O século XX é o momento histórico em que a visualidade toma uma fundamental importância devido a fatores como o desenvol-

vimento da indústria gráfica com a melhoria das técnicas de impressão e inclusão de fotos junto aos textos, as produções cinematográficas e a televisão, a criação e o bombardeio da publicidade, o *design*, o avanço ilimitado dos meios de comunicação.

Pela primeira vez, a poesia figurativa não mais aparecerá como uma criação efêmera e isolada de uns poucos autores. Segundo Philadelpho Meneses (1998):

Ela passa a ser uma forma central da poesia de todas as vanguardas de nosso século. Por isso, a referência à 'poesia visual' reporta a esse conjunto plural de manifestações ligadas à cultura moderna e contemporânea. Se, formalmente, há formas poéticas visuais no passado, quando elas ressurgem com força total, neste século, estão diretamente ligadas a um quadro específico da cultura, com outras intenções e outros significados, que fazem essa poesia visual nitidamente diferenciada da antiga.

A poesia figurativa no século XX aponta como uma forma radical de experimentação literária. O número de obras figurativas realizadas no período é incalculável; o que fica claro é um processo de reciclagem muito dinâmico em que todos os modos de criação da poesia visual interagem entre si. Para mapear tamanha produção, resolvi criar uma breve antologia histórica da poesia visual moderna e contemporânea.

Na virada do século, em 1896, o poeta simbolista francês Stéphane Mallarmé criará o emblemático poema “Um Lance de Dados” que servirá como paradigma para toda criação poética visual do século seguinte. O poema de extrema complexidade, trabalha simultaneamente o espaço, a forma, os caracteres, o tempo, a musicalidade, na criação de uma polifonia de sentidos.

As páginas, sempre em dupla, são tratadas como um campo visual ativo, a fragmentação das frases, repletas de elipses, cria uma estrutura nova de discurso, rompendo com a sintaxe verbal: dando sentido não mais às frases, mas sim a conjuntos de palavras distribuídas

como constelações num céu. O poema, ainda, apresenta a incomparável riqueza hermética e metalingüística do autor.

C'ÉTAIT
issu stellaire

CE SERAIT
pire
non
d'avantage ni moins
indifféremment mais avant

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL

autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL

surdant que nîé et clos quand apparu

enfin

par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

Choit

la plume

rythmique suspens du sinistre

s'ensevelir

aux écumes originelles

nagüères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime

flétrie

par la neutralité identique du gouffre

“*Um Lance de Dados*”, duas páginas, 1896, Stéphane Mallarmé.

O futurismo italiano, o primeiro movimento organizado de vanguarda, também será o primeiro movimento de poesia visual. O movimento tem o seu início em 1909 com o lançamento do primeiro manifesto literário pelo poeta mentor do grupo F. T. Marinetti. O futurismo italiano extremamente político e revolucionário, idealizaram suas obras como verdadeiros balés mecânicos, atuando nas diversas áreas artísticas; pregando a destruição da tradição e dos museus, a exaltação da tecnologia, da velocidade e do militarismo.

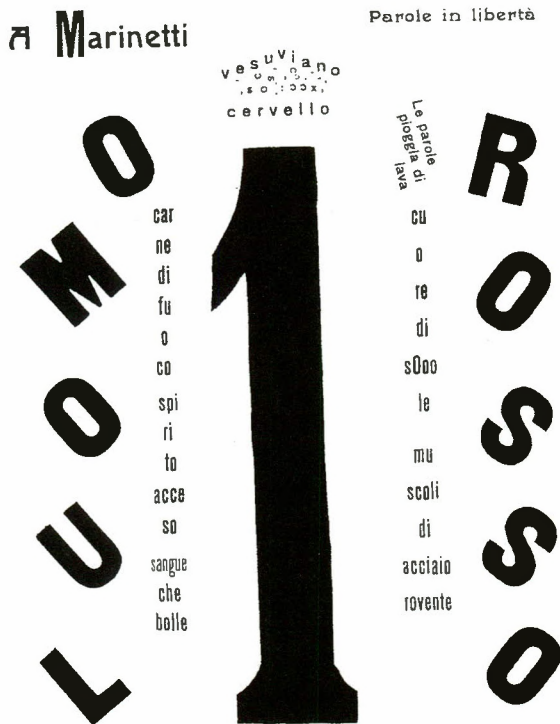
Através de vários manifestos literários literário escritos por Marinetti, os futuristas gradativamente chegaram à poesia visual:

[illegible][illegible]

Significação 17 • 179

com as *tavole parolibere* (quadros de palavras livres) trabalham visualmente o poema com as palavras distribuídas no espaço. Os poemas deveriam ser como o barulho de um motor ou uma rajada de metralhadora e as criações visuais tentavam captar a caótica realidade industrial.

Ritratto di Marinetti



“Retrato de Marinetti”, 1916, Marieta Angelini.

A vanguarda russa, do início do século, foi outro grande pólo produtor de poemas figurativos. Produzindo uma arte extraordinariamente racional e a frente de seu tempo, realizaram ao máximo as propostas futuristas. Os vanguardistas romperam as barreiras entre as mídias fazendo uma mistura entre a literatura, a fotografia, a pintura, o cinema e a propaganda.

Formando um refinado pólo intelectual, onde as artes entrecruzavam-se, e seguindo o lema de Maiakóvski de que não existe uma arte revolucionária sem uma forma revolucionária, vieram mudar o rumo das diversas artes, através de obras como o cinema de Eiseinten, a pintura de Malievich, poesia de Maiakovski etc.

ВЫЗОВ —————

КАК*Ф*Нію ДУШи

МоТОРОВ с и м ф о н и ю

— ф р р р р р р р р р

это Я это Я

ф у т у р « С т - П Е С Н Е Б О Ё Ц и

ПИЛОТ-АВИАТОР *)

В А С И Л Ы Н А М Е Н С К І Й

эластичным пропелером

ВВИНТИЛ ОБЛАКА

киНув Т А М

з а в и з и т

ДряблОй смерти КОКОТкш

из ЖалОсти сшитое

ТАНГОВое МаНтО и

ЧУЛКИ с

П А Н Т А Л О Н А М И

“Desafio”, 1914, Vassili Kamiênski.

DESAFIO

CAC°F°Nia da ALMa

sinfonia de MoTOrES

— f r r r r r r r r r

sou Eu sou Eu

futur- Sta- CANTOLUTADOR e
PILOTO-AVIADOR*)

VASSÍLI KAMIÊNSKI

cOm hÉlIcE eLaÁsTiCa

APARAFFUSEI AS **NU** VENS

laNçando L Á Á

de visita

à FláCida morte COCOT

bordado de PiedAde

um MaNtO de TAngO e

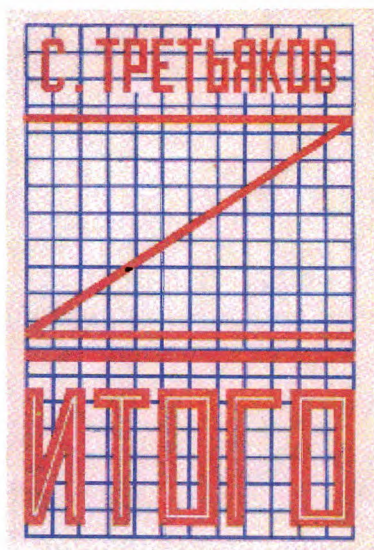
MEIAS com

PAnTALONAS

“Desafio”, 1914, Vassíli Kamiênski,

Tradução de Augusto de Campos.

A poesia figurativa russa a princípio segue as idéias da *tavole parolibere*, porém a supera em muito devido a uma forte influência da pintura e da fotomontagem. A linguagem gráfica destes poemas, do início de século, é tão sofisticada que até hoje não foi plenamente superada, suas composições são de um complexo, porém, sintético design equivalentes às pinturas suprematistas de Malievich.



1920, Aleksandr Rodchenko

O concretismo criado em São Paulo, em 1958, por Décio Pignatari e pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e difundido na Europa pelo poeta português E. M. de Melo e Castro e foi o único movimento poético de vanguarda brasileiro a alcançar significativa repercussão internacional.

Fazendo uma síntese da poesia figurativa do século XX somada ao processo de composição do ideograma Chinês, a poesia concreta vem decretar a superação do verso por uma sintaxe espacial e não-verbal. Sempre excessivamente racionais, os poetas concretos buscaram uma comunicação dinâmica e direta, trabalhando com o espaço gráfico da folha e com uma coisificação/substantivação da linguagem.

o v o
n o v e l o
novo no velho
o filho em folhos
na jaula dos joelhos
infante em fonte
f e t o f e i t o
d e n t r o d o
centro

“Ovonovelo”, 1956, Augusto de Campos

A poesia figurativa, a partir da década de 60, através de processo evolutivo de reciclagem de suas diversas formas, chega ao ponto da criação de poemas sem palavras ou letras, (embora, se possa encontrar alguns esparsos exemplos na década anterior). Normalmente, são poemas visuais artesanais de pequena tiragem, feitos em serigrafia, litografia, em colagem, ou até mesmo objetos. São poemas compostos por figuras de linguagem aplicadas a imagens puras. Trabalha-se, assim, as imagens com uma estrutura lingüística

similar ao do poema verbal – como os oximoros visuais do poeta catalão Joan Brossa: um lápis que vaza tinta ou uma roda perfeitamente quadrada.



Esgrima, 1982, Joan Brossa.

A partir dos anos 70, a poesia visual, até então expressa basicamente através do meio gráfico (livro, cartaz e gravura), vem buscar novos meios de suporte. Surgem então os primeiros poemas performances.

Segundo o poeta português Fernando Aguiar (1985),

A performance possui uma série de componentes que podem ser explorados esteticamente. Conceitos como o tempo, o espaço, o movimento/ação, a tridimensionalidade, a cor, o som, o cheiro, a luz e, principalmente, a presença do poeta como detonador e fator de consecução do poema, (...) conferido-lhe uma outra dimensão e propor-

cionando ao leitor/fruidor o “poema total”, o poema em sua plenitude comunicacional e informacional.

A presença física do operador do poema é o fator principal da performance. O artista entra como um signo novo, dotando o poema de pulsação-respiração-movimento, trazendo o poema para um novo espaço; o do corpo, do mundo, do sexo e, principalmente, da vida.

Esses poemas, por se darem no tempo real (o mesmo da vivência do espectador), tornam-se efêmeros e não repetíveis, porém o *feedback* do público é um fator essencial no desenrolar dos poemas. Segundo Fernando Aguiar (1985), a performance poética *possibilita o criar-se e o estar ali para ver. Possibilita a informação integrada recíproca e instantânea. Apela à participação.*

Hoje, num momento de enorme produção da poesia visual repleta de hibridismos de um pós-tudo – pós: concretos, figurativos, poema-objeto, performances –, resulta-se numa complexa e muitíssima variada produção em que o poeta lança mão de vários recursos das diversas linhas de poesia visual, o que dificulta uma sistematização da poesia visual contemporânea. Porém algumas tendências já apontam para o que será da poesia visual no século XXI, certamente, o uso dos computadores será propulsor de um novo fôlego. A infopoesia expande quase ao infinito as possibilidades do poeta de lidar com espaço, cor, luz, som, movimento e fundamentalmente a interatividade.

A poesia pixel de E. M. de Melo e Castro (2000) é um destes exemplos, realizada através de uma intensa manipulação das imagens pela computação gráfica (abusando das estruturas visuais de fractais). Levanta questões como da relativização da autoria na dinâmica poeta-programa-autor-software, quem fez o quê.

A poesia visual vem ganhar uma extrema potencialidade com os computadores, dando-se essencialmente em três níveis que são combinados livremente na obtenção dos mais inusitados resultados. Primeiro, na sinergia autor-computador, como visto no caso de Melo e Castro (2000). Segundo, na relação leitor-poema, em poemas criados no formato de hipertextos, em que o leitor possui um texto ligado simultaneamente a uma série de outros textos (escritos, visuais, so-

noros etc) formando uma rede de *links* em que o leitor virá navegar. Terceiro, na relação autor-autor, na facilidade de criação conjunta de poemas via *Internet*, um espaço virtual em que o poema sempre se encontrará aberto a modificações.



2000, E. M. de Melo e Castro.

Bibliografia

- AGUIAR, Fernando. 1985. Poesia ou a Intervenção Viva. Reeditado in: MENEZES, Philadelpho(Org). 1998. *Poesia Sonora*. São Paulo: Educ, pp. 145 150.
- ARGAN, Giulio Carlos. 1996. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo de; PIGNATARI, Décio. 1991. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris. 1987. *Poesia Russa Moderna*. São Paulo: Brasiliense.
- CAMPOS, Haroldo de (org.).1994. *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Edusp.
- CASTRO, E. M. de Melo e. 2000. *Antologia efêmera*. São Paulo: Lacerda.
- _____. 1993. *O fim visual do século XX*. São Paulo: Edusp.
- _____. 1998. *Vôos da Fênix Crítica*. Lisboa: Edições Cosmos, vol. II.
- CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES. 1998. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. São Paulo: USP, n. 1.
- COOK, Geoffery. Citação in CASTRO, E.M. de Melo e. Uma Rede Intersemiótica, 1993. *O fim do século XX*. São Paulo: Edusp, pp.217.
- DURAND, Gilbert. *Le Labyrinthe*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian.
- DABROWSKI, Magdalena. 1999. *Aleksandr Rodchenko*. Nova Iorque: Moma.
- ERNEST, Von Ulrich.1991. *Carmen Figuratum*. Alemanha: Editora Böhlau.
- IVAM, Institut Valencià d'Art Modern. 1997. *Poesía visual – Joan Brossa*. Valência: IVAM.
- MENEZES, Philadelpho(Org).1998. *Poesia Sonora*. São Paulo: Educ.
- MENEZES, Philadelpho.1998. *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Ática.

- NICOLETTA, Misler. 1998 *Art Dossier Avanguardie Russe*. Itália: Giunti.
- PAES, José Paulo. 1995. *Poemas da antologia grega ou platina*. São Paulo: Cia. das Letras.
- PIGNOTTI, Lamberto. 1987. *Figure scritte*. Roma: Campanotto Editore.
- ZUMTHOR, Paul. 1990. Poesia do Espaço. Reeditado em MENEZES, Philadelpho (Org). 1998. *Poesia Sonora*. São Paulo: Educ, pp. 138-144.
- _____. 1975. Carmina Figurata. Reeditado em 1994. *Revista USP, dossiê Palavra Imagem*. São Paulo: USP, n. 16, pp. 69-75.

Cine-dobradura: o discurso rizomático de *Ilha das Flores*

THAYS RENATA POLETO

Universidade Tuiuti do Paraná/UTP - *mestranda*

Resumo

A autora faz análise do documentário *Ilha das Flores*, filme que mostra o destino de um tomate, de sua colheita ao lixo. O texto persegue a mesma tentativa de construção e edição do próprio filme. Nele um discurso técnico-científico faz com que uma palavra dita em qualquer trecho do filme leve a uma definição. A análise “brinca” com a construção das afirmações levando em consideração os aspectos da linguagem e considerando o que é aceito em várias outras áreas do conhecimento. Dirigido por Jorge Furtado e realizado no Brasil, em 1989, *Ilha das Flores* é um convite à reflexão e à diversão. Este texto também.

Palavras-chave

discurso, rizoma, cinema

Abstract

The author of this essay analyzes the documentary “Flowers island”, a short film that shows the fate of a tomato from the moment it is picked up to the moment it is thrown in a garbage can. This essay follows the same attempt in the building and editing as the film, in which the techno-scientific discourse (narrative) turns each word into its own definition. This analysis “plays” with the statements’ construction, taking into consideration metalinguistic aspects and incorporating principles accepted in other areas of knowledge. Directed by Jorge Furtado and made in Brazil, in 1989, “Flowers Island” is an invitation to reflection and entertainment. So is this essay.

Key words

discourse, rhizome, cinema

Alertado por ruídos diferentes, o navegador saiu de sua cabine e, encantando, viu um fenômeno raro: o gelo que se desprendia do iceberg e quase cantava ao cair. De imediato, pensou em registrá-lo, mas logo ponderou consigo mesmo que poderia gravar em vídeo mais tarde, já que estaria ali por muito tempo. O fenômeno não se repetiu mais. E Amir Klink dividiu a lição de não perder oportunidades (e saber considerá-las raras) em um de seus livros (1999).

Não sou o Amir. Nem tenho grande fenômeno diante de mim. É só mais um trabalho de mestrado - escolar, diriam outros - como tantos, como quantos. Mas é a oportunidade que me chega à porta. Meus sentidos alertam: não devo perdê-la. E, embora sofra comigo mesma por não saber se o caminho é este, escolho segui-lo.

Escolher é algo que se faz quando se é livre. Ser livre é o sonho de todo adolescente. Nem sei bem se a gente sabe de que quer ser livre nem para que, mas é assim. E foi ainda adolescente que descobri o filme "Ilha das Flores". Numa sala escura, cheirando a novo, com um grupo de outras vinte ou trinta meninas de um colégio católico, fomos levadas a discutir a situação do Brasil. O filme era o mote, mas o que me inquietou foi ver que algo nele era diferente. Olhos inocentes, ávidos pela revolução, não sabia o que era.

Sei agora que é algo que me incomoda, inquieta. Há doze ou treze anos, quando vi o filme (em vídeo) na sala com as colegas, poderia ter dito isso. Mas, talvez pela timidez, talvez por achar que o Brasil não mudaria ou por não saber que era livre, perdi a oportunidade. Volta, agora, a liberdade de escolher o tema. Mesmo tendo sido visto em sala de aula, achei que era uma boa chance

de falar do incômodo, de *rizomatizar* o pensamento sobre o filme e, quem sabe, *ramificar* sentidos. Algo me diz que o fenômeno é raro.

Curta-metragem dirigido por Jorge Furtado, *Ilha das Flores* fica entre o documentário e a ficção. O filme acompanha a trajetória de um tomate, desde seu plantio até que ele se torne lixo. Utilizando um raciocínio linear, o filme vai apresentando personagens e idéias durante essa trajetória. Cada idéia ou personagem novo surge a partir de palavras ou imagens do texto anterior. O discurso vai do didático-científico (sempre fragmentário) ao poético.

O filme recebeu vários prêmios, entre eles: Melhor Curta, Roteiro, Montagem e Prêmio da Crítica, Gramado 89; Urso de Prata, Berlim 90; Prêmio do Público na Competição “No Budget”, Hamburgo 91; Prêmio Crítica e Público, Clermont Ferrand 91.

Cine-dobradura

Incômodo é o que incomoda, embaraça, perturba. Perturbar é causar abalo no espírito, desassossegar. Desassossegar é uma boa palavra para *Ilhas das Flores* - um filme que persegue um tomate, de sua colheita ao seu fim, como lixo, é já um desassossego. Ilha das Flores serve-se da fórmula didática da repetição para estabelecer um discurso científico¹, justificado, *real*:

Estamos em Belém Novo, município de Porto Alegre, estado do Rio Grande do Sul, no extremo sul do Brasil. Mais precisamente na latitude 30 graus 12 minutos e 30 segundos sul e longitude 51 graus 11 minutos e 23 segundos oeste (Furtado, 1989)².

1. O discurso científico é aquele onde o enunciador ausenta-se do enunciado: não há caracterização do responsável pela produção do enunciado, criando o efeito da objetividade. Em *Ilha das Flores*, este é um recurso utilizado: não há verbos *de dizer* (digo, acho, afirmo, penso, creio, por exemplo) na primeira pessoa, as palavras têm sentido denotativo e o texto faz uso da língua padrão. (Cf. Platão e Fiorin, 1991, pp. 308-316). A mensagem denotada é o próprio *analogon* e a mensagem conotada é *o modo como a sociedade dá a ler, em certa medida, o que se pensa dela*. Embora seja este o sentido que o texto quer dar ao filme, há um visão ‘conotada’ sobre a condição humana (Cf. Barthes, 1984, p. 15).
2. Este texto faz parte do filme *Ilha das Flores*.

O efeito de real³, já é estimulado desde o início, quando os primeiros créditos nos garantem: “Este não é um filme de ficção”; “Existe um lugar chamado *Ilha das Flores*”.

Ficção é aquilo que é da arte de imaginar; imaginação é próprio do cinema, de seus filmes. Mas *Ilhas das Flores* quer apresentar um discurso verossímil, ancorado em dados da realidade (eles são encontrados em todo o filme, desde a localização da primeira cena, descrita acima, até o cartão de Dona Anete, a personagem vendedora de perfumes). Esta ancoragem é parte da caracterização do discurso científico, mas também exerce um controle: guia o olhar, fazendo com que alguns significados da imagem sejam recebidos e outros evitados. Conforme Ernest H. Gombrich,

Nós não tratamos o nosso mundo de forma neutra. Como ocorre com os animais, a sobrevivência do ser humano também depende de coisas e signos reconhecíveis que lhe são de grande significado. Desta forma, fomos programados de tal maneira a procurarmos objetos que nos são necessários ou perniciosos e cujas configurações nos agradam mais do que outras. Positivamente, a nossa capacidade de reconhecer um objeto parece estar ligada à sua relevância biológica, o que faz com que, nos objetos que nos são importantes do ponto de vista biológico, baste uma vaga semelhança para provocar essa reação. (In: Santaella e Nöth, 1998, p. 42)

Este efeito de real procura-se manter até o final, quando são dados os últimos créditos: “Este filme na verdade foi feito por...” e seguem-se nomes e funções; “A última frase do texto na verdade é...” e segue a fonte do mesmo; “Os temas musicais na verdade foram extraídos...” e segue nome da música e compositor; “Dona Anete na verdade é Ciça Reckziegel”; “Seus familiares na verdade

3. Além dos dados *reais* citados, ainda podemos lembrar que Bernadet chama a ilusão de verdade de *impressão de realidade* (grifo do autor), e afirma (comentando sobre a imagem cinematográfica) que esta impressão foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema (1986, p. 12).

são...” e seguem-se os nomes. Os créditos continuam assim, numa forma que rompe com a tradicional “subida de créditos”, mas que dá outro significado. A última frase, depois de muitas com “na verdade é”, “na verdade fica”, “na verdade pertence”, dá a certeza ao espectador de que viu um filme que quis comprometer-se em ser real: “O resto é verdade.” A repetição da palavra “verdade” diz tanto o que é *ficção* quanto o que é *real*.

Repetir é uma forma usada pela didática. A didática é a arte de ensinar. E para ensinar, há que repetir. Repetir para memorizar, aprender. Em *Ilha das Flores* se retoma tudo, o tempo todo. Não é só a estrutura inicial e a final que se repetem, dando voltas sobre a palavra “verdade”, e procurando cumprir a promessa de não ser um filme de ficção, como se o telespectador fosse um aprendiz, como se quem vê não soubesse nada daquilo e tudo fosse inteiramente novo para ele. É quase como se o filme fosse feito para quem nunca viu um ser humano, um japonês ou um tomate. Todas as palavras precisam de esclarecimento. É quase um hipertexto fílmico⁴. A estrutura do filme é repetitiva - como manda a boa didática. Onde houver algo a ser explicado, será explicado, retomado. Imagens e textos. Construções inteiras e seqüências inteiras de imagens. A definição de ser humano, por exemplo, com telencéfalo altamente desenvolvido e polegar opositor é repetida inúmeras vezes. Acompanhando o percurso do tomate desde que é colhido, a organização textual⁵ é repetitiva:

Alguns tomates que o senhor Suzuki trocou por dinheiro com o supermercado e que foram novamente trocados pelo dinheiro que Dona Anete trocou por perfumes foram transformados em molho para a carne do porco (Furtado, 1989).

O tomate plantado pelo senhor Suzuki, trocado por dinheiro como supermercado, trocado pelo dinheiro que

4. O mecanismo de *Ilha das Flores* lembra a navegação por um hipertexto. Quase sugere que estamos vendo alguém que navega: uma citação, uma palavra, um episódio levam a outros.

5. Textual aqui relaciona-se ao texto verbal e não-verbal, palavra e imagem. A referência a texto aqui é a mesma sugerida por Barros (2001, p.8).

Dona Anete trocou por perfumes extraídos das flores, recusado para o molho do porco, jogado no lixo e recusado pelos porcos, está agora disponível como alimento para os seres humanos da Ilha das Flores (Furtado, 1989).

A repetição é estrutural: de texto e imagem, mas não é exatamente a mesma imagem e o mesmo texto. No último texto, por exemplo, quando citado, o senhor Suzuki é visto de maneira muito próxima (num plano *close-up* ou primeiro plano⁶). O senhor Suzuki está sorrindo, como que confirmando a afirmação de que plantou os tomates. Nas outras vezes em que aparecera, o personagem não demonstrara essa intimidade com o espectador e só aparece em planos mais abertos. A repetição poderia tornar o discurso monótono, mas o mesmo torna-se rizomático: uma idéia dá suporte ao aparecimento de outra⁷, sem começo ou fim, como raízes que lhe saem pelas horizontalidades, como se tudo estivesse ‘entre’, na dobra, no meio.

Dobras sobre dobras. Toda uma outra concepção do espaço e do tempo, da relação entre as imagens, emerge dali. O contínuo não é uma linha que se dissolveria em pontos independentes, mas é como um tecido que se divide em pregas, que se decompõe em movimentos curvos. Que acrescenta sempre mais matéria, mais massa. Não pode parar. Tudo escoa e verte numa outra coisa. O princípio da dobra é a curvatura: acrescentar sempre um

6. O primeiro plano ou *close-up* é o plano da intimidade (cf. Watts, 1990, pp.158-159). A escolha de um ou outro plano indica o desejo de dar destaque a uma área particular/dominante do quadro, atraindo o olhar do espectador (cf. Hedgecoe, 1996, pp. 74-75).

7. Como neste texto, onde um parágrafo se liga a outro por uma idéia do parágrafo anterior. A idéia de construí-lo assim está na experiência do aprendiz: aquele que busca no livro, no dicionário, o significado das palavras. O *aprendiz-espectador* de *Ilha das Flores* parece seguir este destino: buscar em cada palavra sua origem, sua história, seu sentido, num caminho que sempre leva a outra palavra, a uma nova busca, como se entrasse na toca de Deleuze e Guattari: *...a toca (...) comporta às vezes uma nítida distinção entre linha de fuga como corredor de deslocamento e os estratos de reserva ou de habitação* (2000, p. 22). Ao mesmo tempo que adquire uma explicação (reserva, habitação), parte em busca de outra palavra, de outro sentido, e outro e mais outro (linha de fuga).

rodeio, fazendo de todo intervalo o lugar de um novo desdobramento, pagando todo contorno, toda fronteira. O barroco é uma transição. (Parente, 1993, p. 239)

Não se trata de uma simples relação entre duas coisas, mas do lugar onde elas ganham velocidade. O “entre-lugar”. Seu tecido é a conjunção “e...e...e”. Algo acontece entre os elementos, mas não se reduz aos seus termos. Diferente de uma lógica binária, é uma justaposição ilimitada de conjuntos. (Parente, 1993, pp. 238-239)

Dobra é substantivo feminino, diz o dicionário. Quer dizer “prega; vinco; parte dum objeto que faz volta, sobrepondo-se a outra parte; ângulo que formam algumas coisas (Michaelis, 2000, p. 214). São ângulos, dobras que ligam coisas como tomates, porcos, dinheiro e liberdade em *Ilha das Flores*, e fazem dele uma brincadeira de dobradura fílmica. Cada ‘prega’ leva a outra. Faz a volta. Cada ângulo forma ‘coisas’. De onde brotam novas ‘coisas’, numa engenharia de

linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades descomparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e ruptura (Deleuze e Guattari, 2000, p. 11).

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” (...). Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carre-

ga uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (Deleuze e Guattari, 2000, p. 37)

A ruptura é o corte, a fenda, a abertura. Romper é próprio da poesia. Como um poema, *Ilha das Flores* rompe repetindo e repete rompendo. A poesia de *Ilha das Flores* está em sua forma peculiar de repetir, de pôr em relação, de romper e inaugurar novo sentido. A abertura proposta é uma possibilidade de descondicionamento, de ressuscitar um olhar nômade, onde a linha de pensamento é freqüentemente rompida e retomada, rompida e retomada, repetidamente. É o processo de repetição e variação de atitudes que dá luz ao cômico⁸. *Ilha das Flores* traz o caricato do científico e do didático: *transformando-se em discurso artístico, ao caminhar de uma função estritamente informativa para a função estético reflexiva* (Walty, Fonseca e Cury, 2000). É o artístico que usa a estrutura da correlação, a construção paratática que inaugura outros sentidos. Sobre isto, Haroldo de Campos lembra que

(...) a propensão da escrita chinesa para as construções paratáticas e para os sistemas paralelísticos inspirados numa “lógica da correlação” parece coincidir com os modos de composição da poesia ocidental que, através de aliteraões, paronomásias, rimas anagramas, configuram processos relacionais, diagramas internos, constelações de sentido animadas pelas leis das correspondências e analogias. (In: Santaella e Nöth, 1998, p.70)

A analogia é a semelhança de propriedades, é a igualdade incompleta. E assim caminha a relação de correspondência entre o texto e a imagem em *Ilha das Flores*. Palavra dita, imagem mostrada, num texto que descreve a imagem e é descrito por ela: da redundância à informatividade⁹. Podemos ver também uma “relação bar-

8. O cômico tem necessidade de repetição ou de tipificação (Barthes, 1984, p. 20).

9. Para Kalverkämper a relação imagem-texto pode se dar: 1. a imagem é inferior ao texto; 2. a imagem superior ao texto; 3. imagem e texto têm a mesma importância (citado em Santaella & Nöth, 1998, p. 54).

roca”: No barroco, uma coisa exprime a outra, reflete a outra, em total correspondência, em permanente interação (Parente, 1993, p. 239).

Ao nível da mensagem literal, a palavra responde, de um modo mais ou menos directo, mais ou menos parcial, à questão: o que é isto? Ela ajuda a identificar pura e simplesmente os elementos da cena e a própria cena: trata-se de uma descrição denotada da imagem (descrição muitas vezes parcial), ou, na terminologia de Hjelmslev, de uma operação (oposta à conotação). A função denominativa corresponde bem a uma ancoragem de todos os sentidos possíveis (denotados) do objecto, pelo recurso a uma nomenclatura...(...) a legenda ajuda-me a escolher o bom nível de percepção; ela permite-me acomodar não só o meu olhar, mas ainda a minha inteligência. Ao nível da mensagem “simbólica”, a mensagem lingüística guia já não a identificação, mas a interpretação, ela constitui uma espécie de grampo que impede os sentidos conotados de proliferarem quer para regiões demasiado individuais (isto é, ela limita o poder projectivo da imagem), quer para valores disfóricos... (Barthes, 1984, p. 32).

Mesmo os efeitos sonoros usam a relação analógica e a descrição. São exemplos fáceis o som do gongo quando o narrador diz o nome do japonês: Suzuki. O gongo é um instrumento de origem oriental, feito de um disco metálico convexo que se faz vibrar, batendo nele com um bastão. A percussão é de fácil reconhecimento. Neste caso, o nome “Suzuki” aparece em letras brancas sobre um círculo vermelho, cujo fundo é branco. Remete à bandeira do Japão. A circularidade sugerida nesta imagem parece repetir-se na imagem seguinte, quando aparece a figura de um homem com os braços abertos, em um círculo amarelo: é o famoso desenho de Da Vinci (Cianchi, s/d). Outro caso é a apresentação de Dona Anete e sua família. Durante a explicação do que é uma família – explicação de moral

católica – aparecem fotos em preto e branco: é o álbum *da* família. As imagens e o áudio caracterizam a família: esta não é qualquer família, é a família de classe média, urbana, com pai e mãe que trabalham, com dois filhos, com algum poder aquisitivo; é a que pode produzir lixo. O som em *back ground*¹⁰ que acompanha o texto é uma música muito conhecida utilizada em cerimônias de casamento. São confirmações da narração.

Mas há um outro tipo de uso da música no filme. Acordes atualizados de *O Guarani*, de Carlos Gomes¹¹, juntam o início e o final da *Ilha*, como a faixa de Moebius¹². Parece não haver como diferenciar assunto externo ao filme: a condição humana refletida pelos acordes dará conta de qualquer assunto - talvez por isso, ele sirva como mote para a discussão da preservação do meio ambiente, a discussão teológica sobre a existência de Deus (a terceira frase dos créditos diz: “Deus não existe”), da situação do Brasil, do capitalismo ou do futuro da humanidade. À medida em que o filme se aproxima do final, o texto narrado vai sendo envolvido pela música; o volume da música cresce e, num ritmo que se torna mais poético (sustentado pela movimentação da câmera e do uso mais lento das imagens), prolonga-se sobre os créditos.

A música nunca deixou de fazer passar suas linhas de fuga, como outras tantas multiplicidades de transformação, mesmo revertendo seus próprios códigos, os que a estruturam ou a arborificam; por isto a forma musical, até em suas rupturas e proliferações, é comparável à erva daninha, um rizoma. (Deleuze e Guattari, 2000, p. 21)

Confirmar é explicar, *re-dizer*. Mas o filme também mostra o que não narra e narra o que não mostra. A estrutura do filme

10. *Back ground (BG)* é uma expressão utilizada para significar o som com volume abaixo da narração. É utilizado como ambientação (cf. López, 2000, p. 191).

11. Esta música é também conhecida por sua utilização no programa radiofônico “A Voz do Brasil”. Produzido pelo governo federal, o programa é obrigatoriamente veiculado por todas as emissoras de rádio brasileiras no horário das 19 horas, de segunda a sexta-feira.

12. O *efeito Moebius* refere-se à Faixa de Moebius, que dá passagem do interior ao exterior e do exterior ao interior. Esse mundo de relações é a música (Lévy, 1998, p. 24).

acostuma¹³, habitua, *automatiza* (Eco, 1982) o espectador a uma relação entre o verbal e o não-verbal que se dá em duplicata (na medida em que texto e imagem se auto-confirmam). A relação é de concomitância, redundância e informatividade (Santaella e Nöth, 1998, p. 54). É uma função de etapa, mas que, ao invés de banalizar a mensagem, faz a ação avançar ao colocar, na sequência das mensagens, sentidos que não se encontram na imagem - é a relação complementar entre imagem e texto e a maior carga informativa ora está na imagem ora na palavra (Barthes, 1984, p. 33).

Assim, o *efeito de estranhamento* (Eco, 1982) é superpotencializado quando uma relação diferente aparece. Depois de explicar as duas características responsáveis por diferenciar o ser humano de outros animais (telencéfalo altamente desenvolvido e polegar opositor), o narrador conta o que o ser humano fez com estas duas habilidades:

O telencéfalo altamente desenvolvido combinando com a capacidade de fazer o movimento de pinça com os dedos deu ao ser humano a possibilidade de realizar um sem número de melhoramentos em seu planeta, entre elas, cultivar tomates (Furtado, 1989).

As imagens que acompanham o texto são de uma mão que colhe uma maçã, de uma figura de maçã mordida que liga com a próxima imagem, a de Adão e Eva. Como numa colagem, rapidamente vão aparecendo outras figuras, como a Torre de Babel, as pirâmides do Egito, o Fórum Romano e várias construções, - citação de outros textos, acompanhados por sons que lembram tanto construção como demolição. É uma retrospectiva histórica, de cunho católico, da história do homem. Aqui o *paradigma é palimpsesto: na estrutura alegórica, um texto é lido através de outro. A arte existe*

13. *Espaço dinâmico em mutação permanente, sem centro nem ponto fixo. Essa incerteza gera uma forma de ambigüidade, de intervalo, de lacuna, enfim, de diferença. As coisas são intervalos – estão sempre no meio. É a partir desse campo, na intersecção de múltiplos olhares, que as formas tomam forma.* (Parente, 1993, p. 240)

como uma trama de referências, não necessariamente localizada na forma, *medium ou local* (Parente, 1993, p. 240).

Quando a narração chega em “entre elas” há uma suspensão da narrativa, uma pausa no tempo e um som diferente invade a emissão. Adia-se a narração para que a imagem tome seu valor: é a imagem da bomba atômica, explodindo num cogumelo de luz, numa intertextualidade em que a situação da explosão é lembrada¹⁴. A suspensão carrega a emoção, mas o grau de significância tornou-se maior porque a estrutura foi rompida: a continuação do texto “entre elas” é “cultivar tomates”. A situação do espectador aqui é semelhante à do leitor da poesia concreta: o desassossego imposto traz a ampliação do campo de interpretação, de sentidos e novas experiências. *As várias disposições das palavras no papel faziam com que os olhos dos leitores ficassem à deriva, procurando um sentido lógico para as mensagens caóticas* (Marques, 2000). Em seguida, depois da bomba e mudança de expectativa, voltamos a ter uma mão que colhe um tomate. É o mesmo gesto que, no início da frase, mostrava uma mão a colher uma maçã. Mas a mão que colhe a maçã e a mão que colhe o tomate fazem coisas distintas.

O tomate é o fruto do tomateiro. Serve como alimento. A maçã é fruto da macieira. Também serve como alimento. Mas a maçã carrega consigo outra simbologia: é a fruta proibida da árvore bíblica do conhecimento (cf. Gênesis 3,3)¹⁵. Comendo dela, saber-se-ia sobre o bem e sobre o mal, a vida e a morte. Então, colher a maçã está relacionado às duas habilidades humanas (o telencéfalo altamen-

14. A ruptura estrutural da relação imagem-som-palavra e o hiato entre uma narração e outra evocam fortemente outras imagens mentais do mesmo episódio. *Pesquisas neurofisiológicas também mostraram que imagens mentais ativam, no cérebro, os mesmos padrões de excitação neuronal (do córtex visual) que a visão real e essas regiões do cérebro ativadas no processo visual são outras do que aquelas ativadas por conceitos abstratos. Por outro lado, operações simbólicas também devem ter, ao mesmo tempo, um papel na evocação de imagens mentais, pois a ativação de regiões do cérebro que, em outros casos, ocorre no processamento linguístico, também pode ser observada* (Santaella e Nöth, 1998, p. 32, citando Hagen, Giselerher).

15. A maçã também tem o significado da fertilidade, do amor, e é ambivalente podendo significar a vida ou a morte. Para conhecer outros significados, ver Lurker (1997).

te desenvolvido e o polegar opositor), às construções que se seguem em forma de imagens e à bomba atômica (comendo a maçã é capaz da escolha entre o bem e o mal, é capaz de construir a bomba, de *programar* a morte). A conotação aqui tem função regularizadora e preserva o jogo irracional da projeção-identificação:

na maioria das vezes , o texto não faz senão amplificar um conjunto de conotações já incluídas na fotografia; mas por vezes, também o texto produz (inventa) um significado inteiramente novo e que é de certo modo projectado retroactivamente na imagem... (...) Por vezes também a palavra pode ir até contradizer a imagem de maneira a produzir uma conotação compensatória..."
(Barthes, 1984, p. 22)

A morte é o fim da vida, da existência. Mesmo com o telencéfalo altamente desenvolvido e o polegar opositor, é próprio do ser humano morrer. A expressão da morte é trazida em cenas do holocausto judeu, trazidas por platôs interligados: senhor Suzuki troca seus tomates no supermercado por dinheiro; o dinheiro foi inventado por Giges, rei da Lídia, no século III antes de Cristo; Cristo era um judeu. As imagens de notas de dinheiro vão sendo coladas, umas sobre as outras, explicando o dinheiro. Então se fala de Cristo, que aparece cruxificado. Em primeiríssimo plano¹⁶, a câmera nos leva até a placa sobre a cruz: "INRI", rei dos judeus. O texto segue explicando que judeus possuem o telencéfalo altamente desenvolvido e o polegar opositor. Esquálidos, em imagens em preto e branco¹⁷, que também ancoram o texto, os judeus são mostrados em pé, vivos, e logo após, corpos de judeus mortos. Duas pilhas são vistas. Uma quando um corpo é jogado e se focalizam outros ao lado, também muito magros. E outra, maior, mais ao longe, quando o narrador, numa tomada

16. O primeiríssimo plano traz a sensação de intimidade e a confrontação fica ainda mais forte, sendo um recurso utilizado para causar impacto (cf. Watts, 1990, pp. 158-159).

17. As imagens em preto e branco dão o sentido de real na medida em que sugerem fatos históricos, já ocorridos, *realmente*.

do discurso lógico (se A é B e B é D, então A é D), conclui: “são portanto seres humanos”. Estas imagens constituem nova intertextualidade no texto e novo rompimento com a relação anteriormente estabelecida na articulação verbal e não-verbal. Há um extrapolamento do sentido: o que se vê vai além do que se está dizendo. Aqui o texto parece não ser *feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções moveiças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda.*” (Deleuze e Guattari, 2000, p. 32). O transbordamento é necessário para explicar o que é um judeu. A opção é pelo que poderíamos chamar de estereótipo do judeu: a imagem mais conhecida deste povo, é de seu holocausto. Mas seria necessário dizer o que é um judeu para falar de um tomate? Aqui um novo *rizoma-pergunta* nasce para o espectador: se são seres humanos por que não são tratados como seres humanos?



A pergunta é uma frase com que se interroga. A interrogação sobre o tratamento dispensado a estes seres humanos é também a mesma com que *Ilha das Flores* se encerra: então, por que os seres humanos da *Ilha das Flores* só podem escolher sua comida no lixo depois que os porcos escolheram? A pergunta não é feita pelo narrador, mas nasce de sua fala:

O tomate plantado pelo senhor Suzuki, trocado por dinheiro como supermercado, trocado pelo dinheiro que

Dona Anete trocou por perfumes extraídos das flores, recusado para o molho do porco, jogado no lixo e recusado pelos porcos, está agora disponível como alimento para os seres humanos da Ilha das Flores (Furtado, 1989).

O espectador é obrigado a perguntar-se por quê e o narrador, “sentindo seu questionamento”, responde: *O que coloca os seres humanos da Ilha das Flores depois dos porcos na prioridade da escolha de alimentos é o fato de não terem dinheiro nem dono* (Furtado, 1989). Há uma conversa antecipada pelo narrador, há um “inter-colóquio”¹⁸ pressentido no texto, estimulado pela imagem. Poderíamos dizer que é interativo, se a palavra já não denunciasses: ativo é próprio de quem age e aqui o espectador continua espectador, sentado em sua poltrona. Podemos perceber, no entanto, que há um diálogo intuído. Um diálogo que precisa de mais calor que o diálogo didático-científico: então o ritmo se reduz e o poético toma seu lugar, numa citação de Cecília Meireles: *Liberdade é uma palavra que o sonho humano alimenta, que não há ninguém que explique e ninguém que não entenda*¹⁹. E não é gratuito terminar tão poético um diálogo que começa tão preso a definições técnicas e a dados da realidade, pois sonho e liberdade são filhos da poesia. É poético o verbo *alimentar* aqui: não é só da fome física que se fala, mas é a fome do sonho, da liberdade. E é liberdade sobre o uso do discurso científico, dobrado tantas vezes sobre si mesmo, que acaba dando vida a um *poético-rizomático-criativo*. Libertário.

18. *Inter* no sentido de interior, interno.

19. O original de Cecília Meireles traz o texto: *Liberdade – essa palavra/ que o sonho humano alimenta:/ que não há ninguém que explique,/ nem ninguém que não entenda*. Este trecho faz parte do poema Romance XXIV ou da Bandeira da Inconfidência (Meireles, 1989, p.108).

Bibliografia

- BARROS, D. L. P. de. 2001. *Teoria Semiótica do Texto*. 4.ed. São Paulo: Ática.
- BARTHES, R. 1984. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BÍBLIA SAGRADA. 1992. Trad. João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira.
- BERNADET, J-C. 1986. *O que é cinema*. 8.ed. São Paulo: Brasiliense.
- CAMPOS, H. de. (org.). 1977. *Ideograma*. São Paulo: Cultrix.
- CESAR, N. 2001. *Direção de arte em propaganda*. 3.ed. São Paulo: Futura.
- CIANCHI, M. s/d. *Le Macchine di Leonardo da Vinci*. Milano: Becocci Editore.
- COELHO NETTO, J. T. 1990. *Semiótica, informação e comunicação – diagrama da teoria do signo*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. 2000. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34.
- ECO, U. 1982. *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- HEDGECOE, J. *Guia completo de fotografia*. 1996. Trad. Luis Eduardo Machado. São Paulo: Martins Fontes.
- FURTADO, J. *Ilha das Flores*. 1989. Porto Alegre: Casa de Cinema, 13 min. Filme.
- KLINK, A. 1999. *Cem dias entre céu e mar*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LÉVY, Pierre. 1998. *O que é o virtual*. São Paulo: Editora 34.
- LÓPEZ, V. J. I. 2000. *Manual urgente para radialistas apasionados*. 2.ed. Quito: Artes Gráficas Silva.
- LURKER, M. 1997. *Dicionário de Simbologia*. Trad. Mário Krauss e Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes.
- MARQUES, A. 2000. *Poesia Digital: passagens entre o tecnológico e o tecno-lógico*. In: *Geraes – Revista de Comunicação Social* – Publicação do Depto de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da FAFICH/UFMG. n. 51.

- MEIRELES, C. 1989. *O Romancero da Inconfidência*. 12.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MICHAELIS. 2000. *Minidicionário escolar da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos.
- SANTAELLA, L.; NÖTH, W. 1998. *Imagem – cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, pp. 13-84.
- PARENTE, A. (org.). 1993. *Imagem Máquina – a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- PLATÃO, F. P.; FIORIN, J. L. 1991. *Para entender o texto – leitura e redação*. 2.ed. São Paulo: Ática.
- WALTY, I.; FONSECA, M.; CURY, M. Z. 2000. *Palavra e Imagem: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica.
- WATTS, H. 1990. *On Camera: o curso de produção de filme e vídeo da BBC*. São Paulo: Summus.

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:

- CEPPE – Centro de Pós-graduação, Pesquisa e Extensão da Universidade Tuiuti do Paraná – UTP:

A/C Setor de Editoração – Revista *Significação*

Rua Sydnei Antônio Rangel Santos, 238 - Santo Inácio

CEP 82010-330 - Curitiba – PR

Telefone: (41) 331-7654 E-mail: editoracao.ceppe@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). 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." *Tuiuti: Ciência e Cultura*, Curitiba, v.10, n.2, p. 7-15.

(b) Monografias, dissertações e teses:

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

(c) Resumos:

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

(d) Livros no todo:

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

(e) Artigos de periódico:

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

(f) Capítulo de livro:

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

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

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

(h) Periódico:

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

(i) Artigo de jornal:

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

(j) Filmes cinematográficos:

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

(l) Gravações de vídeo:

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

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

(m) Trabalho em evento:

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

(n) Consultas à Internet:

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

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

YVANA FECHINE

Televisão e estesia: considerações a partir das transmissões diretas da Copa do Mundo

**NICOLAS AMOROSO
BOELCKE**

La Gran Pizarra, la ciudad de la imagen

**GERALDO CARLOS DO
NASCIMENTO**

A comunicação nas ciências da linguagem

**ELIZABETH BASTOS
DUARTE**

Televisão: das lógicas às configurações discursivas

RENATO LUIZ PUCCI JR.

A figuração pós-moderna: Marta Brum, de *Anjos da Noite*

ADILSON JOSÉ RUIZ

A imagem da Vera Cruz nos livros

**JUAN MANUEL LÓPEZ
RODRÍGUEZ**

Propuesta para un acercamiento semiótico ao mural *Misterio y viaje de los tres espíritus sagrados*

**DENIZE ARAUJO
CORREA**

Pseudo intertextualidade: e a história não é uma construção?

**HENRIQUE PICCINATO
XAVIER**

A evolução da poesia visual: da Grécia Antiga aos infopoemas

**THAYS RENATA
POLETTI**

Cine-dobradura: o discurso rizomático de *Ilha das Flores*

