

# Significação

ISSN 1516-4330

outono - inverno 2006

25



**USP**

**COA**

OPORTUNIDADE DE CARRERA - ALTA QUALIDADE



**ANNABLUME**



Centro de Pesquisa em  
Psicologia da Imagem



# Significação

revista brasileira de semiótica



# Semiotica.ção

revista brasileira de semiótica - junho 2006 25



PRÓ-REITORIA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA



Paulo Emilio



Centro de Pesquisa em  
Poética da Imagem



## Comissão Editorial

Eduardo Peñuela Cañizal  
Eric Landowski  
Etienne Samain  
Maria Dora Genis Mourão  
Eduardo Victorio Morettin  
Rubens Luis Ribeiro Machado Junior  
Esther Império Hamburger

## Conselho Científico

Muniz Sodré  
Eugênio Trivinho  
Gilberto Prado  
Ismail Noberto Xavier  
Janete El Haouli  
José Luiz Aidar  
José Manuel Pérez Tornero  
Maria de Fátima Tálamo  
Mauro Wilton de Sousa  
Mayra Rodrigues Gomes  
Norval Baitello Junior  
Arlindo Ribeiro Machado Neto  
Henri Pierre Alencar de Arraes Gervaiseau  
Robert Stam  
Philippe Dubois  
Marcius Freire  
Michael Renov

## Editores

Eduardo Peñuela Cañizal  
Geraldo Carlos do Nascimento

## Coordenação Editorial

Eduardo Victorio Morettin

## Capa

Lyara Apostólico

## Diagramação e Editoração Eletrônica

Livia C. L. Pereira

**Centro de Pesquisa em Poética da Imagem / CEPPI**  
**- Deptº. de Cinema, Rádio e TV - ECA-USP**  
Eduardo Peñuela Cañizal (Coordenador)

**Agradecimento**

Aos pareceristas que colaboraram com este número

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



**Conselho Editorial**

Eduardo Peñuela Cañizal  
Norval Baitello Junior  
Maria Odila Leite da Silva Dias  
Celia Maria Marinho de Azevedo  
Maria de Lourdes Sekeff  
Cecília Almeida Salles  
Pedro Jacobi  
Gustavo Bernardo Krause

*Coordenação editorial*  
Joaquim Antonio Pereira

impressão: junho de 2006

**ANNABLUME editora . comunicação**

Rua Padre Carvalho, 275 . Pinheiros  
05427-100 . São Paulo . SP . Brasil  
Tel. e Fax: 11 3812-6764 . Televidas: 3031-9727  
<http://www.annablume.com.br>

# Sumário

- 7      Apresentação
- 9      Programa e projeto como paradigmas epistemológicos da  
comunicação  
LUCRÉCIA D'ALESSIO FERRARA
- 25     “*As vitrines*” de Chico Buarque: exercício de análise  
LUIZ TATIT E IVÃ CARLOS LOPES
- 53     O Filme *Capote*: abordagens sobre os espaços público e  
privado  
CARLA REIS LONGHI
- 69     *Copacabana*: uma odisséia intraplanetária  
RETO MELCHIOR
- 113    Na selva das imagens: Algumas contribuições para uma teoria  
da imagem na esfera das ciências da comunicação  
MALENA SEGURA CONTRERA E NORVAL BAITELLO JUNIOR
- 127    O Véu, a Bruma, a Tela e a Face – O negativo do documental  
na fotografia de imprensa  
KATI ELIANA CAETANO E SANDRA FISCHER
- 147    Comunicación, información y conflictos: las Imágenes de la  
guerra en la guerra de las Miradas  
VÍCTOR SILVA ECHETO
- 163    Síntese da gramática tensiva  
CLAUDE ZILBERBERG
- 205    Le papillon tête-de-Janus  
A propos de *Sémantique structurale*, quarante ans après  
ERIC LANDOWSKI
- 229    A montagem cinematográfica como ato criativo  
MARIA DORA GENIS MOURÃO
- 251    Normas para publicação





# Apresentação

*Significação* inaugura nova parceria. Já a partir deste número, a revista passa a contar com o apoio do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão/CTR/ da Escola de Comunicações e Artes/ECA/ da USP. Esperamos, com isso, manter não só a qualidade almejada mas também a indispensável periodicidade semestral. O leitor, que nos tem acompanhado ao longo destes anos, certamente poderá vir a ser o maior beneficiário disso.

A presente edição recebe relevantes artigos, como *Le papillon tête-de-Janus - A propos de Sémantique structurale*, quarante ans après, de Eric Landowski, que chama a atenção para a fecundidade da semiótica «greimasiana», especialmente para três opções fundamentais, que ainda hoje norteiam as pesquisas na área, quais sejam: escolha em favor de uma teoria *gerativa*; embasamento da problemática da significação na gramática da *narratividade*; e o papel essencial atribuído à *percepção* como fundamento da apreensão da significação. Não menos impactante para pesquisas que se fundam nesta vertente semiótica é a tradução do texto de Claude Zilberberg, *Síntese da gramática tensiva*, no qual o autor não só propõe a afetividade como parte da produção do sentido, como lhe atribui a direção desse processo. Com isso, sugere que à semiótica das oposições – a qual continua em vigência no estruturalismo – prevaleça uma semiótica dos intervalos, reconhecendo nesta a primazia da afetividade.

Seguindo outra linha teórica, Lucrécia Ferrara investiga a epistemologia da comunicação, que se desenvolveria, segundo a autora, como decorrência de duas categorias básicas: o programa e o projeto, categorias indispensáveis para que, por meio da reflexão, se alcance definir a comunicação dos nossos dias enquanto campo complexo ético e estético. Já o artigo de Malena Contrera e de Norval Baitello investiga os fenômenos relacionados com a visualidade e sua exacerbação nas últimas décadas do século XX, com contribuições da neurologia, da psicologia, das ciências sociais e das ciências da linguagem, destacando os trabalhos de A. Damásio, B. Cyrulnik, E.

Morin, D. Linke e H. Belting, que ofereceriam perspectivas mais complexas e processuais para o estudo da imagem no campo da comunicação.

Refletindo sobre os meios de comunicação, o pesquisador chileno Víctor Silva Echeto argumenta que se não é possível compreender a história moderna dos meios sem analisar o efeito das guerras, hoje se dá algo inverso: frente a sociedade do espetáculo, a indústria cultural ou a cultura massiva, nos encontramos diante da estetização tecnocultural da guerra.

A edição conta ainda com instigantes propostas de leitura. Reto Melquior apresenta uma exposição do filme *Copacabana* (2001), de Carla Camurati, comentando o dialogismo explícito do filme com várias obras literárias e cinematográficas, chamando a atenção para dois exemplos de intertextualidade visual com pinturas de Mantegna e Picasso, além de apontar jogos oníricos e técnicas narrativas que balizam uma poética do carnaval.

Ao examinarem a canção “*As Vitrines*”, de Chico Buarque, Ivã Carlos Lopes e Luís Tatit mostram a trajetória de um sujeito apaixonado a perseguir a amada pelas ruas da cidade, sem nunca obter dela qualquer resposta efetiva, nem mesmo qualquer sinal de que ela nota sua existência. Letra e melodia contribuem, cada qual a seu modo, para retratar a ambigüidade da situação desse sujeito que pode ver, sem poder tocar.

O artigo de Carla Longhi analisa as imbricações dos espaços público e privado no séc. XX através da abordagem do filme *Capote* (2005). Retomando a relação autor-fato-obra, a autora estabelece um diálogo com Hannah Arendt e Jurgen Habermas, buscando a compreensão da reconceitualização destes espaços e suas conseqüências para a condição humana. Kati Eliana Caetano e Sandra Fischer voltam-se para a fotografia de imprensa, explorando suas possibilidades interpretativas no âmbito dos seus agenciamentos discursivos e Maria Dora Gênis Mourão aborda aspectos da montagem cinematográfica destacando seus matizes criativos..

# Programa e Projeto como Paradigmas Epistemológicos da Comunicação

LUCRÉCIA D'ALESSIO FERRARA

---

Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica – PUCSP

# Resumo

Dividido em quatro itens, este trabalho propõe o estudo da epistemologia da comunicação que se desenvolve como decorrência de duas categorias básicas: o programa e o projeto. Como a comunicação enquanto prática e teoria surge confundindo-se com o auge do Modernismo na segunda metade do século XIX e, sobretudo, na primeira metade do século XX, é ponderável perceber que existe entre eles forte vínculo programático com características que fazem com que a comunicação repita tendências básicas da ciência ocidental. Confrontando-se com o Modernismo, surge a modernidade que se caracteriza não como programa, mas como projeto teleológico cultural e científico que sugere à epistemologia da comunicação enfrentar o desafio de uma indeterminação ontológica entendida, não como insuficiência ou fraqueza científica, mas como característica da realidade social e tecnológica que atinge a comunicação dos nossos dias. Programa e projeto assinalam duas poderosas categorias para epistemologia da comunicação e salientam a sua indispensável reflexão para que se alcance definir a comunicação dos nossos dias enquanto campo complexo ético e estético.

## Palavras-chave

programa, projeto, Modernismo, Modernidade, comunicação, epistemologia, campo científico.

## Abstract

Divided in four topics, this paper will outline the reflection epistemology communication based on two scientific categories: program and project. Practical and theory communication began at the XIX century, but his development occurs at the begin XX century, in this period it is possible to find a very strong link between modern movement and communication: both repeat basics tendencies occidental culture and science to the program activities. In comparison to modern movement, will outline modernity who characterizes himself not like a program

but a teleological cultural and scientific project to suggest communication one ontological indeterminableness. This relative or indeterminate identity communication it is link contemporary technological and social reality. Program and project will be marks two very strong epistemological categories to characterize communication how complex ethical and aesthetic scientific field.

Key words

communication epistemology, modern movement, modernity, program, project, scientific field.

## 1. Dividir para ordenar

**M**ais do que a obra, o título, Apocalípticos e Integrados (Eco, 1964), sintetiza uma epistemologia da ciência ocidental e dela participa a comunicação que comunga da necessidade de um pensamento ancestral, responsável por uma tendência cultural que sintetiza a tensão dicotômica entre apocalípticos e integrados. Ou seja, não nos interessa, no momento, voltar às questões relativas à cultura de massa tratadas por Eco naquela obra, mas perceber uma questão básica inerente àquela dicotomia: de um lado, os integrados produzem os próprios objetos da cultura de massa, de outro lado, os apocalípticos produzem a teoria daquela cultura; os primeiros operam no âmbito da produção da cultura, os segundos tratam dela teoricamente. Conforme salienta o próprio Eco na Introdução ao seu trabalho “Anche perché se gli apocalittici sopravvivono proprio confezionando teorie sulla decadenza, gli integrati raramente teorizzano e più facilmente operano, producono, emettano i loro messaggi quotidianamente ad ogni livello” (Eco, 1964: 6)

A tensão evidenciada por Eco entre apocalípticos e integrados é análoga à que ocorre entre os que produzem os objetos materiais de uma cultura e aqueles que se ocupam da dimensão epistemológica daquela produção, dicotomia presente e constante na questão que converge para a divisão banal entre teoria e prática. Portanto, o título da obra de Eco só nos interessa porque aponta para uma tendência básica da cultura ocidental: na ânsia de construir a unidade, produz dicotomias.

A ancestral divisão entre teoria e prática gera, de um lado, uma tendência que limita as possibilidades do conhecimento na medida em que o afasta da experiência como fonte de conhecimento e da sua possibilidade real, de outro lado, procura criar relações entre causas e efeitos dando-lhes uma funcionalidade linear e necessária. Desse modo, a teoria busca relações homogêneas para ser possível estabelecer princípios gerais e estáveis, mas essa identidade cria-lhe os obstáculos que decorrem do encontro inevitável com a experiência e suas diferenças.

Essa tendência à elaboração de princípios gerais e estáveis permite à ciência criar alguns princípios epistemológicos básicos: ao lado da inequívoca relação entre sujeito/objeto do conhecimento que constitui a base epistemológica da ciência, está a dimensão coletiva e social da produção científica de onde decorre a relação de troca e de cooperação que sustenta a sua base opinativa. Sob essa comunicação cooperativa, aquela relação sujeito/objeto do conhecimento procura encontrar bases estáveis ou controladas que, na cultura ocidental, se apóiam mais sobre o sujeito e suas decisões de conhecimento, do que sobre as oscilações do objeto.

Se entendermos que aquele “acordo de opiniões”(Peirce V:375) justifica e orienta os rumos da produção científica, é necessário entender também, que a hegemonia do sujeito sobre o objeto é a única possibilidade de criar princípios gerais e estáveis. Desse modo, a epistemologia parece decorrer de um paradoxo: confrontam-se o sujeito e o objeto, o homogêneo e o heterogêneo, o geral e o particular, a teoria e a prática, a ciência e a experiência. A epistemologia da comunicação não foge a essa tendência da cultura ocidental, mas pergunta-se: como aquela tendência pode atingir ou tem atingido a

comunicação e sua epistemologia? A procura por uma possível resposta para esta questão nos impele a percorrer, ainda que de modo resumido, alguns momentos básicos da história do pensamento ocidental a fim de apreender as manifestações que nos permitiriam inferir os traços básicos daquela epistemologia.

Resgatando uma sugestiva interpretação de Argan(1992:251) que, no contexto da atividade técnica e tecnológica, confronta as dimensões epistemológicas que se encontram nas diferenças entre projeto e programa, levantamos como hipótese que aquela distinção pode nos fornecer elementos de reflexão sobre uma epistemologia da comunicação:

*O projeto ainda é um processo integrado numa concepção do desenvolvimento da sociedade como devir histórico; a programação, por sua vez, apresenta-se como a superação da história enquanto princípio de ordem da existência social*

Entre programa e projeto confrontam-se a razão e a imaginação e, historicamente, o modernismo e a modernidade. Duas experiências vitais para o mundo ocidental e para sua produção de conhecimento. Neste trabalho, estudaremos como o projeto e o programa se confrontam no Modernismo e na Modernidade e como podem estabelecer uma tendência epistemológica para a produção de conhecimento em geral e, sobretudo, na comunicação. Entretanto, dada a complexidade que as caracterizam, não estudaremos as realizações econômicas, políticas, sociais e culturais do Modernismo e seus vários e renomados estudiosos que se autodenominam modernistas, anti-modernistas ou pós-modernistas.

A aproximação entre comunicação, Modernismo e Modernidade não nos parece infundada se considerarmos que a noção de comunicação surge no complexo cultural e tecnológico que assinala a segunda metade do século XIX e encontra seu desenvolvimento na altura da década de 40 do século XX. No século XIX, como decorrência das possibilidades de supressão da distância com o desenvolvimento dos sistemas de transportes, com o adensamento

populacional em cidades, com as novas formas produtivas e, no século XX, com as duas guerras mundiais, as experiências de Hiroshima e Nagasaki e os desenvolvimentos tecnológicos de mídias de comunicação à distância. Aquela noção surge no cerne da ideologia modernista que, enquanto programa, atinge mais ou menos profundamente todas as dimensões culturais e sociais e, nelas, a comunicação.

## 2. A permanência e o movimento: o desafio da modernidade

Desde Heráclito, o mundo grego enfrentou, com inúmeros malabarismos intelectuais presentes nas suas filosofias e nas suas lógicas, um grande obstáculo que se concentrava na matéria dominada pela transformação ou na ingente necessidade de controle desse movimento. Nos dois casos, uma só questão que se subdivide em: como controlar o movimento? Que realidade ou vida subjaz ao movimento e se revela na sua evolução?

Qual a consequência do movimento?

Entre os pré-socráticos, Heráclito e Parmênides (Sobre a Natureza) sintetizam as duas tendências em oposição: o mundo está em movimento e, no seu fluxo, é impróprio ao conhecimento que exige ordem e estabilidade ou o conhecimento será possível se encontrarmos parâmetros de inteligibilidade que organizem o mundo no seu movimento? As filosofias clássicas de Platão e Aristóteles consolidam duas lógicas que, embora se oponham ontologicamente, procuram maneiras de superar o movimento e criar ordens capazes de permitir o conhecimento. A cosmologia geocêntrica representa a adesão a essa realidade planetária estável que a Idade Média não teve dificuldades em incorporar às suas premissas teológicas judaico-cristãs visto que não feria o dogma de um Deus criador do homem e do mundo à imagem e semelhança da sua perfeição. A ciência confundia-se com o religioso e o mítico.

Na Renascença do século XVI com Copérnico à frente, o mundo já não era o mesmo. Num universo heliocêntrico, o planeta,



deslocado da posição central, apresentava-se vulnerável e enfraquecido, era urgente criar uma nova centralidade capaz de controlar o tempo, o espaço e a natureza. Essa centralidade foi ocupada pela razão que, apoiada na abstração matemática e geométrica, deu ao homem outro poder capaz de reequilibrá-lo no planeta, embora o valor mítico e religioso acabasse por ser completamente substituído pelo poder laico.

É nesse panorama racionalista que encontramos as raízes da modernidade que abandonava o plano mítico e religioso para aderir à razão técnica, à sua capacidade inventiva e, sobretudo, à tenacidade expansionista que levava a Europa a expandir-se para o além-mar com a mesma desenvoltura com que projetava um espaço abstrato e ideal que poderia ser construído pela geometria euclidiana e pelo rigor da perspectiva. O tempo era controlado pelo homem e o espaço se deixava organizar e dominar. O projeto da modernidade surge no auge da Renascença e é dominado por um estado de espírito com ideais a serem esteticamente atingidos. Não admira que surjam nessa época grandes utopistas como Thomas Morus (*Utopia*, 1516) ou Tommaso Campanella (*Cidade do Sol*, 1633) que colocavam o projeto de uma sociedade livre como ideal estético e ético pragmaticamente visível na fábula e na alegoria. A Modernidade da Renascença tinha como base esse “telos” que estruturava seu projeto cultural, técnico, político e social.

Os séculos XVIII e XIX transformaram esse projeto em um programa de valores e de ações e isso significou transformar aquela teleologia em uma estrutura funcional, ao telos e objetivo ideais, acrescentou-se uma dimensão de arquétipo e de realização total do projeto histórico da humanidade e, sobretudo, uma estrutura de fins para os quais a humanidade tendia inexoravelmente e se propunha como modelo progressivo. Entendendo essa funcionalidade como meta a ser atingida, vários momentos históricos da primeira metade do século XX definiram o alcance desse objetivo como fim da história. O iluminismo do século XVIII está na base dessa proposta de modernização radical e transformou o projeto teleológico da Renascença em programa e destino que o século XIX concretizou e traduziu em turbilhão que Berman sintetiza com veemência:

*Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, auto-transformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar” (Berman, 1987:15)*

No âmago do século XIX e na efervescência do programa modernista do século das luzes, colocou-se em questão a teleologia renascentista e essa realidade nos interessa do ponto de vista epistemológico.

### 3. A ciência do fim como causa: a questão epistemológica

A meta-narrativa modernista estrutura um alvo progressista e determinado que, funcionalmente, cria os meios adequados aos seus fins, justificando-os e valorizando-os. Desse modo, o fim parece ser controlado como uma crença a ser concretizada porque prevê o objetivo a ser alcançado, nesse caso, a crença é uma disposição para agir tendo em vista o fim a atingir, uma crença dominada pela sua causação final. Porém, a passagem epistemológica do abstrato para o concreto, do conceito para a observação empírica, da razão para a experiência coloca em questão aquela estrutura funcional de modo que os meios justificam-se por si próprios e, mais do que os fins a alcançar como metas programadas, propõe efeitos possíveis, mas indeterminados e involuntários. (Engel, 2004)

Se a meta determinada e programada circunscreve à história o caminho do progresso que lhe é inerente, os meios se propõem como mudança sem objetivos e, portanto, sujeito a descaminhos, imprevistos e violações de continuidade. No melhor estilo pragmático, opõem-se, de um lado, a causação final como elo que atua mecânicamente em uma cadeia de ações e leva a um fim iluminado e, de outro lado, a causa eficiente que, da antiga tradição aristotélica, atinge a modernidade como ativo estímulo para a mudança. (Hulswit,1998: 43-73)

A História das Teorias da Comunicação (Mattelart, 1999) evidencia o impacto daquela causação final que se desenvolve da Escola de Chicago à indústria cultural, à comunicação de massa e à comunicação global, via mídia eletrônica. Em todos esses momentos, procura-se identificar a comunicação com a sua funcionalidade, com aqueles objetivos ou fins para os quais ela serve como instrumento de controle, ordem ou persuasão. Desse modo, temos uma funcionalidade instrumental que pouco ou nada pode sugerir ao desenvolvimento de uma epistemologia ou à definição de um campo científico. Além disso, essa causação final parece estimular um debate instrumental sobre a eficiência objetiva dos meios e estratégias comunicativas, possibilitadas, ou não pela tecnologia. Esta eficiência acaba por atrair a produção da área e confunde-se ciência e reflexão com produtos técnicos ou com descrição da suas características portanto,confunde-se comunicação com tecnologias da comunicação. Inibe-se o debate epistemológico de uma ciência que se encontraria no cerne daquela funcionalidade para ultrapassa-la e supera-la criticamente:

*el discurso y la accion sobre la comunicacion, desde mediados de los años ochenta parecen haber multiplicado em tal medida las posturas y posiciones desde las cuales se puede investigar la comunicacion, que el debate es cada vez más difícil, al haber menos referentes comunes.* (Navarro, 2003:33)

Nesta identidade funcional, observa-se como a comunicação enquanto técnica é herdeira da dinâmica progressista do Modernismo

enquanto programa social e da sua metateoria, enquanto postura epistemológica.

Contra o “telos” progressista que funcionalmente submete ações, comportamentos e cotidiano à alavanca inexorável de suas metas, a mudança propõe o fluxo do tempo e do espaço que substitui o cotidiano pelo bom senso e permite escolher entre alternativas e propor novas seleções enquanto informação e impensadas enquanto comunicação, mas com claras tonalidades epistemológicas contra o programa de causação final.

A base crítica dessa epistemologia se oferece como alternativa à rotina progressista do Modernismo e contra ela se observa a emergência do fato científico banal e inusitado que sugere associações imprevistas com ritmos e extensões distintos. Confere-se ao banal da vida o valor de objeto epistemológico que, sem programações, precisa ser construído em cada observação, em cada análise ou interpretação jamais explicativas e sempre sugestivas. Porém não há como confundir essa epistemologia com a apocalíptica atmosfera pós-moderna que reconhece, apenas, uma sociedade acrílica, amoral e anômica e, como consequência, infensa à ciência e à sua possível epistemologia.

Ao contrário, se entendermos que o Modernismo é uma visão de mundo, uma tradução ideológicas com várias decorrências históricas, veremos que a Modernidade é algo que se prolonga desde a Renascença como um estado de espírito que nos permite entender o fluxo do tempo histórico e interpretar, não só, a relação Modernismo e Modernidade, mas sobretudo, sua dimensão epistemológica que supõe superar as normas de um programa, pelas imprevisões de um projeto que, criativamente, vai se revendo e remontando criticamente ante o desafio de cada pequeno fato estudado. Zygmunt Bauman(2001) colocando-se contra as frágeis sínteses pós-modernistas, opõe o Modernismo sólido dos séculos XVIII , XIX e início do XX à Modernidade líquida onde não há perspectivas ou programas de longa permanência, mas onde há um exercício epistemológico enquanto atividade sem ilusões e sem meta-instrumentos teóricos, sem totalizações epistemológicas, mas submissa à dialética concreta do seu movimento ao prever totalidades que

recusam explicações de mão única, como já apontava Karel Kosik (1976:36) em obra antológica e visionária do debate epistemológico da ciência contemporânea.

#### 4. A indeterminação da epistemologia da comunicação na Modernidade líquida

Estamos entendendo que na epistemologia da “Modernidade líquida” enfrenta-se com energia o fluxo do tempo no espaço da investigação e a indeterminação é a mais enérgica inspiração epistemológica; portanto, não há temas, teorias aplicativas ou programas de pesquisa sedimentados, ao contrário, cumpre estar atento à comunicação que ocorre nos meandros das interações banais, imprevistas e sem repetições. Essa indeterminação não é uma simples redução semântica do conhecimento, ao contrário, é uma característica epistemológica que acrescenta valor e originalidade à ciência contemporânea, sem relativiza-la ou simplifica-la, como observa Tiercelin (2004: 16) na esteira do pragmatismo de Peirce:

*(...) vagueness which is attached to the impossibility of a strict definition of the domains of application of the concept. For Peirce, this second of form of vagueness is directly tied to ontology and to the hypothesis of the existence of the continuum.*

Ante essa indeterminação, ao mesmo tempo ontológica e epistemológica há, apenas, um projeto atento ao presente que, nas suas conjunções, alarga o território do conhecimento, supera-se, portanto, a repetição do modelo que inibe a invenção e a indústria mecânica utilizou à exaustão. Aquela inibição não só elide a invenção mas sobretudo, a descaracteriza e à sua comunicação, pois não há invenção se não for comunicada. Enquanto programa de ação e valores e enquanto meta-teoria epistemológica, o Modernismo estrutura-se, do ponto de vista científico, como demonstração de certezas que reduz o método à disciplinada dedução e transforma o

exercício inventivo de elaboração de hipóteses em explicação centrada no sujeito e seus valores que, tautológicos, refletem aquela meta-teoria. Inibe-se, portanto, a ciência como exercício de fazer ciência. Para uma epistemologia da comunicação como ciência da invenção, é necessário considerar a superação do modelo a fim de caracterizar-se como mediação que se dá na história, através dela e, como crítica, apesar dela. O Modernismo enquanto lição histórica nos faz ver que o modelo é um entrave à imaginação científica que, estimulada pelo imprevisto, se desenvolve em processo de seleção, ordenação, avaliação e comparação, etapas indispensáveis para a consecução de uma produção científica, para a definição de um objeto científico e, como consequência, de uma série científica que consolida uma área do conhecimento. Desse modo, um objeto científico não é programado, ao contrário é construído na liquidez do processo que o apreende nas suas manifestações imprevistas, embora caiba ao “acordo de opiniões” que consolida uma área científica, recolher aquele resultado comparativo para ser possível a caracterização da sua evolução na compreensão do mundo, objeto máximo da ciência e, nela, da comunicação.

Essa atividade pública que constitui o cerne comunicativo do fazer científico transforma aquele “acordo de opiniões”, como observa Bourdieu (2004), em livre concurso de relações objetivas entre os pesquisadores de uma área científica e os fazem criar um campo científico no âmbito daquelas relações e determinando-o, portanto, de dentro para fora. Portanto, se o moderno traduz sua necessidade de ordem para atingir metas globais em dicotomias que ressurgem, epistemologicamente, em divisões lineares como causa e consequência ou como parte e todo, a Modernidade, ao contrário, supera aquela estrutura de ordem para sistematizar-se como múltiplo conjunto de tendências em fértil e plural debate. Confrontam-se, portanto, estrutura funcional e sistema aberto à incorporação de constantes re-organizações. Nessa perspectiva, redesenha-se a ciência da comunicação como vigilância epistemológica do acordo que constitui seu campo científico e não se caracteriza como poder e restrição, mas constrói-se como possibilidade. Dessa maneira, o campo se constrói a cada produção científica e o debate epistemológico

deixa de ser a constatação de que a comunicação não se comunica porque não possui um campo científico. Ao contrário, opondo-se à tradição do programa modernista onde o campo é construído de fora para dentro, na Modernidade líquida o que se busca na produção científica não é o objeto que define territórios de poder, mas o objetivo de construir, em processo, uma área científica que, talvez, resulte frágil do ponto de vista acadêmico, mas cientificamente consequente.

Se a epistemologia da Modernidade exige um alerta científico disponível à apreensão- construção de um objeto impreciso e mutante, a epistemologia da comunicação exige acrescentar àquela vigilância outra atenção voltada às transformações tecnológicas que atingem os meios e os suportes. Aquele incessante avanço altera as mediações comunicativas e multiplica as mídias criando, não raro, um falso objeto científico na medida em que confunde as sintaxes e semânticas daqueles suportes com o próprio objeto da comunicação que, então, é colocado à mercê da indústria cultural, do mercado criado por aquela tecnologia estimulada pelo avanço da globalização comercial, econômica e financeira. Aquela vigilância epistemológica é indispensável a fim de que o objeto da comunicação não perca seu caráter científico e sucumba às veleidades funcionais do mercado (Sodré, 2003:307-308). Desse modo, quando a imprecisão ontológica e epistemológica da Modernidade atinge a comunicação como campo científico, exarceba-se a necessidade daquela vigilância como decorrência da própria fragilidade e mudança a que está sujeita a comunicação situada, ao mesmo tempo, como decorrência tecnológica e como eixo complexo de relações sociais.

A essa experiência de interação comunicativa tecnológica ou não, com o outro se dá o nome de Modernidade, projeto que caracterizaria, mais do que um período histórico, uma adesão epistemológica ao movimento e imprecisão do mundo na medida em que só pode gerar um “pensamento frágil” (Vattimo, 2002 e 1988) sobre a experiência, a técnica, a comunicação, a história enfim. Naquela imprecisão, urge criar um horizonte que, sem chegar a nos estruturar como conhecimento da verdade da comunicação, nos insinua em um campo de possibilidades onde se apreende o objeto que se transforma como a própria história ou a tecnologia, mas não

nos impede que, com ele, nos movamos como conhecimento, embora entre insegurança e liberdade.

## Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. “A crise do design” em *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Projeto e Destino*. São Paulo: Ática, 2001

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

\_\_\_\_\_. *O Mal-Estar da Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é Sólido Desmancha no Ar: a aventura da pós-modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Bourdieu, Pierre. *Os Usos Sociais da Ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: Edunesp, 2004

ECO, Umberto – Apocalittici e Integrati - Milão: Bompiani, 1965

ENGEL, Pascal. Belief as a Disposition to Act: variations on a pragmatist theme – conferência apresentada no 7. Encontro Internacional sobre o Pragmatismo – Pucsp, 8-11 de novembro de 2004.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1992

HERÁCLITO e PARMÊNIDES. “Sobre a Natureza” – em *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, vol I, 1973.

HULSWIT, Menno. *From Cause to Causation*. London: Kluwer Academic Publishers, 2002.

KOSIK, Karel. *Dialética do Concreto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

MATTELART, Armand e Michèlle. *História das Teorias da Comunicação*. São Paulo: Loyola, 1999.

NAVARRO, Raúl Fuentes. “La producción social de sentido sobre la producción social de sentido: hacia la construcción de un marco epistemológico para los estudios de la comunicación” em *Epistemologia da Comunicação*. São Paulo: Loyola, 2003.



PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers*. 4.ed, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1978. 8 vols.

SODRÉ, Muniz. “Ciência e Método em Comunicação” em *Epistemologia da Comunicação*. São Paulo: Loyola, 2003.

TIERCELIN, Claudine. *Vagueness and the Ontology of Art* – conferência apresentada no 7. Encontro Internacional sobre o Pragmatismo – Pucsp, 8-11 de novembro de 2004.

VATTIMO, Gianni. *As Aventuras da Diferença*. Lisboa: Ed. 70, 1988.

\_\_\_\_\_. *O Fim da Modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.



“*As vitrines*” de Chico Buarque:  
exercício de análise

---

LUIZ TATIT E IVÃ CARLOS LOPES  
Universidade de São Paulo - USP

## Resumo

Na canção “As Vitrines”, Chico Buarque relata a trajetória de um sujeito apaixonado a perseguir a amada pelas ruas da cidade, sem nunca obter dela qualquer resposta efetiva, nem mesmo qualquer sinal de que ela nota sua existência. Letra e melodia contribuem, cada qual a seu modo, para retratar a ambigüidade da situação desse sujeito que pode ver, sem poder tocar.

### Palavras-chave

canção; enunciação; percepção

## Abstract

In his song “As Vitrines”, Brazilian composer Chico Buarque tells the story of a man deeply in love who follows his beloved as she walks through the streets of a big city. He gets absolutely no response from her, not even a single clue that she’s aware of his existence. Music and lyrics support each other in painting the highly ambiguous situation of such a hero who is able to see, even though he’s not allowed to touch what he sees.

### Keywords

song; enunciation; perception

## 1. Introdução

Escolhida como trilha sonora de abertura da novela *Sétimo Selo*, levada ao ar pela Rede Globo no início da década de 1980, a composição “As Vitrines”, de Chico Buarque, conheceu uma difusão popular extraordinária, muito além do que se espera no universo das criações de alta elaboração estética. Seus contornos melódicos e sua letra carregada de reverberações imagéticas integravam-se de tal forma às figuras visuais programadas para introduzir os capítulos diários da trama que os telespectadores sentiam-se verdadeiramente hipnotizados diante da combinação de todos aqueles efeitos sensoriais.

No próprio encarte do álbum, ainda no formato de LP, em vez da simples apresentação da letra de “As Vitrines”, encontrava-se um trabalho gráfico de espelhamento das estrofes, contendo até mesmo uma outra versão de seus segmentos lingüísticos formada a partir de anagramas dos versos principais. Todos esses sinais indicam que a composição já nasceu impregnada de múltiplos sentidos e dimensões e que isso aos poucos a transformou, pelo menos no âmbito de seus ouvintes mais atentos, num convite irresistível à análise e interpretação de seus conteúdos.

Motivados pelos aspectos mencionados, mas ao mesmo tempo restringindo-nos às significações veiculadas pelo canto do compositor, examinaremos neste ensaio os recursos de ajuste entre melodia e letra que asseguram em boa medida o impacto desta canção.

## 2. Domínio da melodia

No que se refere ao aspecto musical, toda canção de consumo apresenta um campo de direções melódicas, regulado por uma tonalidade básica que pouco se altera durante a breve duração da obra. A atividade modulatória reduz-se em geral a passagens de escala maior para menor e vice-versa, muitas vezes lançando mão de tonalidades relativas, como ocorre em nosso exemplo (primeira parte em Gm, segunda, em EbM). Mas no interior desse campo, predefinido em extensão, o compositor pode proceder a incontáveis manobras entoativas, que vão desde a exploração minuciosa dos intervalos sugeridos pela própria gama diatônica até a inserção de alturas estranhas a ela, sustentadas pelos chamados acordes dissonantes de transição. “As Vitruines” exibe uma variação considerável de inflexões melódicas que, numa avaliação apressada, poderia nos conduzir à constatação pura e simples de um recurso de mimetização das flutuações inconstantes da personagem feminina descrita na letra. Estaríamos, assim, desobrigados de identificar parâmetros de ordenação numa seqüência de contornos que parece desprezar qualquer regra de evolução. Um exame criterioso do componente melódico da canção não pode, entretanto, se contentar com abordagens desse gênero. Os termos de compatibilidade entre melodia e letra são configurados em níveis mais abstratos que exigem maior acuidade dos procedimentos descritivos.

Assim como há debreagens no plano lingüístico, convertendo enunciações em enunciados por meio de dispositivos actancial, espacial e temporal, existem maneiras de caracterizar o enunciado melódico a partir do grau de autonomia que este adquire em relação à “voz” do enunciador. Ou seja, embora tenhamos em toda canção um enunciador onipresente, responsável pelo modo de dizer – pelas entoações – que se expressa ao longo da composição, o tratamento dispensado pelo autor à linha melódica pode regular de tal modo o encadeamento de seus motivos que os aspectos instáveis dessa linha, as marcas da modulação da fala, pouco se manifestam na superfície da obra. Nesse caso, o enunciado melódico se sobrepõe à enunciação, organizando suas unidades sob um regime de *concentração* ou de

*expansão*. O primeiro dá conta da distribuição "horizontal" dos elementos melódicos, ao focar suas leis de reiteração (tematização e refrão) e desdobramento, presentes sobretudo nas canções aceleradas. O segundo se encarrega das oscilações "verticais" desses elementos, ao focar a atuação dos saltos intervalares e das transposições de tessitura, bem como as regras de gradação que ordenam principalmente as canções desaceleradas.

## 2.1 Figuras enunciativas melódicas

Mas há canções em que os citados regimes não dispensam a "voz" do enunciador, como se praticassem uma debragem enunciativa específica do plano melódico. Quando isso ocorre, dizemos que há figuras enunciativas convivendo com os processos enuncivos da concentração e expansão. A melodia em exame retrata bem esse fenômeno<sup>1</sup> (Fig. 1):

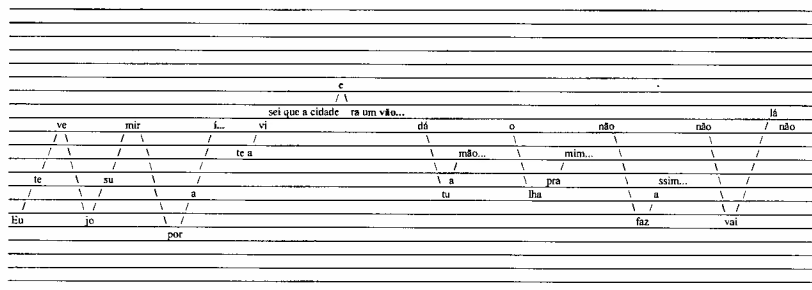


Figura 1

Observamos, desde a primeira seqüência, uma evolução pouco regular das unidades melódicas, ao longo da qual os motivos nem bem se formam já se desfazem. A canção inicia-se com um esboço de tematização sobre o verso "Eu te vejo sumir por aí" que não se confirma no fragmento subsequente ("Te avisei que a cidade

1. Traduzimos, com tais diagramas, o complexo formado pela união da letra e da melodia da canção, destacando apenas os aspectos relevantes para a presente análise. Cada espaço entre linhas representa um semitom, e o conjunto vertical exhibe a extensão da tessitura percorrida pela composição.

era um vão”). Por outro lado, as sílabas finais mais alongadas (cf. destaques em negrito) – e ainda seguidas de pausas – dessas mesmas unidades, reforçadas pelo andamento desacelerado, poderiam indicar uma direção ascendente e, portanto, uma trajetória melódica típica do regime de expansão adotado pelas composições passionais que se definem pela reconstrução dos elos perdidos. Mas isso também não se verifica nesta fase, já que os trechos seguintes desmantelam essa orientação com seus modos entoativos de dizer a letra: “dá tua mão”, “olha pra mim” etc. Na verdade, essas figuras enunciativas mantêm entre si relações de vizinhança que não se transformam em parâmetros extensos de ordenação do componente melódico. Comportam-se como entoações avulsas sem função estrutural na canção.

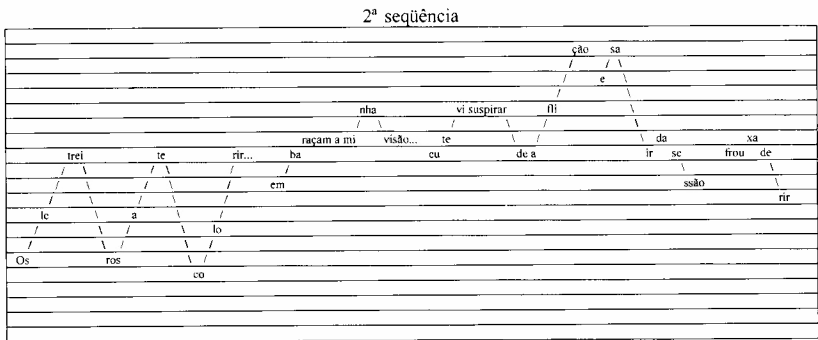


Figura 2

Nesta segunda seqüência (Fig. 2), algumas diretrizes começam a ser traçadas em meio a uma conduta geral semelhante à da primeira. A composição idêntica dos dois fragmentos melódicos iniciais – que conduzem os trechos “Os leiteiros a te colorir” e “embaraçam a minha visão” – serve para caracterizar uma locução repetitiva que, neste contexto, revela um enunciador convivendo com cenas recorrentes, ao mesmo tempo previsíveis e excitantes, diante das quais se vê impelido a dar respostas a princípio desaprovadoras, mas, no decorrer do progresso melódico, cada vez mais tolerantes e envolvidas. As desaprovações tiveram como suporte entoativo os motivos desarticulados que, ao final da primeira seqüência, parecem





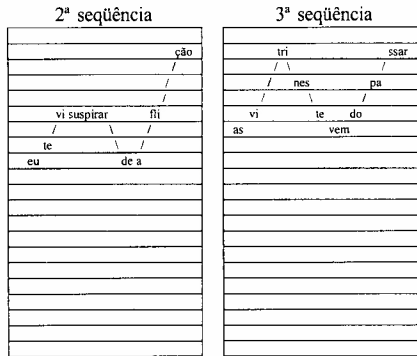


Figura 4

(3) Desempenha, enfim, uma função entoativa complementar com relação ao motivo subsequente: eleva-se para valorizar o descenso asseverativo da frase posterior (“E sair da sessão”). Esse recurso mantém o valor local, intenso, do contorno. Se as duas funções anteriores contribuem para sustentar musicalmente as atuações do eu-narrativo, debreado no enunciado cancional como aquele que persegue os gestos da personagem feminina, a presente função figurativiza, mais uma vez, a voz do enunciador geral que observa, a boa distância, a cena da moça e seu “vigia” e manifesta, vez por outra, entoações com valor local nem sempre integradas no nível do enunciado melódico (Fig. 5):

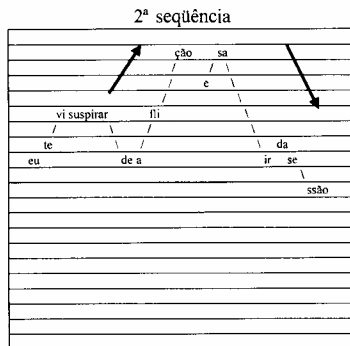


Figura 5

Esse modelo típico (elevação/descenso) de nossas inflexões cotidianas ainda recebe o reforço de uma espécie de apêndice melódico

que acentua o tom da afirmação sobre o verso "frouxa de rir". Aparentemente desnecessário, esse fragmento entoativo cumpre sua função local de rebaixar um mínimo (um semitom) a asserção anterior, mas, além disso, registra um desenho asseverativo que, por seu caráter avulso, se alinha às modulações atribuídas ao enunciador "distante". Mal começa a segunda parte (3ª seqüência), já temos oportunidade de reouvi-lo desempenhando o mesmo papel de asseveração *individual* em meio a um projeto melódico que começa a se definir como ascendente (Fig. 6):

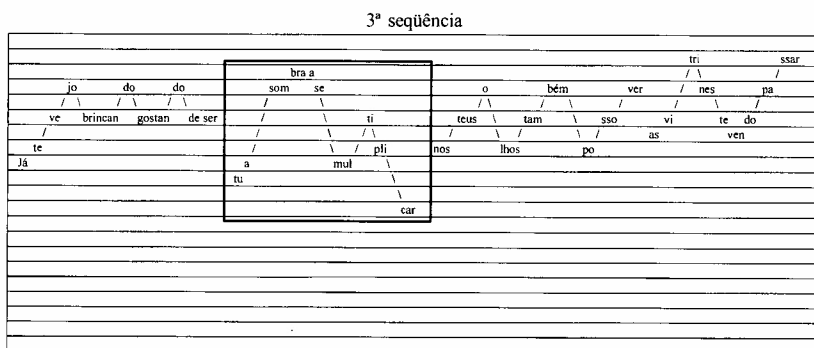


Figura 6

O perfil do trecho em destaque, alheio à tendência geral de evolução da seqüência, ainda guarda em sua terminação a memória do pequeno suplemento melódico que concluiu a primeira parte, como se fizesse ecoar a voz do enunciador mesmo já no interior do período de estruturação do enunciado. Podemos aproximar esses dois fragmentos e observar suas similaridades na Figura 7:

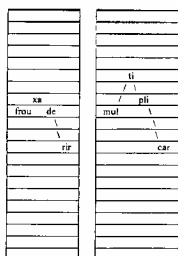


Figura 7



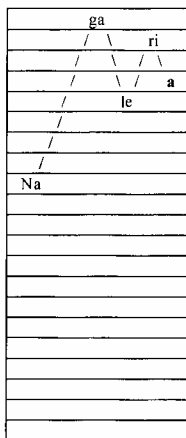


Figura 9

Importante frisar que, embora a nota mais aguda sobre a sílaba “ga...” arremate a elevação da seqüência anterior, sua função no interior do motivo é menos relevante que a da sílaba “...a”, destacada em negrito. O mesmo se pode dizer do amplo intervalo melódico (de 8 semitons) praticado entre “Na” e “ga”. Não chega a constituir um salto tensivo que mereça tratamento especial. A duração uniforme e pouco expandida de todas as alturas que antecedem a sílaba “...a”, em contraste com o significativo estágio do canto sobre ela, faz com que o ponto terminativo da direção melódica se concentre de fato na sílaba vocálica.

Na verdade, esse motivo e o fragmento melódico subsequente compõem um só pivô de passagem (Fig. 10) que tem valor central no desenvolvimento da segunda parte desta canção:

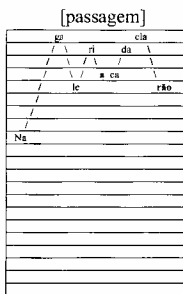


Figura 10



fenômeno de ruptura, essa conduta instaura um processo de previsibilidade semelhante ao da espera narrativa, sobretudo quando esta pressupõe uma programação gradual das etapas que devem ser cumpridas. E é esse aspecto de antevisão do percurso, tanto melódico quanto narrativo, que garante à canção um encaminhamento distensivo. Melodia e letra contribuem, assim, para a caracterização de um sujeito que se mantém a uma distância ideal de seu objeto de observação, com pleno controle do tempo-espço que os separa.

A evolução altamente contínua desse perfil melódico não mascara outros níveis de tensividade musical que, de certo modo, contradizem o comportamento distensivo das inflexões: o emprego ininterrupto de acordes alterados e a intervenção regular dos tonemas (terminações de frases entoativas) ascendentes indicando prosseguimento melódico.

Embora a sucessão das notas respeite sempre a ordem escalar, a correlação “vertical” dessas alturas com a base harmônica, fundada em acordes dissonantes, gera efeitos de afastamento do centro tonal e de adiamento constante da conclusão melódica. É esse procedimento musical que sustenta o “passeio” da personagem feminina em meio aos clarões transparentes das vitrines e, ao mesmo tempo, assegura a idéia de que, apesar de manter um controle visual sobre a cena, o sujeito não se permite um contato físico com o objeto. Os graus imediatos descrevem um perfeito domínio da trajetória que leva a este actante, enquanto os acordes sugerem protelação indefinida do encontro.

Os tonemas ascendentes, por sua vez, revestem-se de valores passionais e figurativos que reforçam a atuação harmônica. Os estágios do canto nas sílabas em **negrito** atribuem a cada fragmento melódico uma direção ascendente local que soa como resistência ao encaminhamento global da seqüência, nitidamente em queda (se seguirmos essas sílabas em **negrito** em toda a extensão do trecho verificaremos a tendência de descenso, cf. Fig. 12).





melódico), embora dele se distancie o suficiente para desempenhar o seu papel de observador. Deste ponto de vista, o que temos é um projeto bem definido de descendência melódica, que contracenava com a elevação promovida na terceira seqüência e manifesta a aliança definitiva desse actante com o comportamento volúvel da amada, do qual, aliás, já extrai significativo proveito poético. O intervalo de quarta ascendente (5 semitons) que se dá entre as sílabas finais “no” e “chão” constitui uma forma convencional de resolução harmônica na tonalidade da música que em nada altera a progressão descendente do segmento. A explicação é simples: enquanto a nota sobre “chão” ressoa o alongamento das alturas precedentes em negrito e, portanto, confirma a tendência de descenso, o tempo sobre a sílaba “no” é irrisório.

O que torna a melodia de “As Vitrines” intrigante quando em comunhão com a letra é justamente essa convivência, ao longo do mesmo *corpus* sonoro, de elementos associados a uma regularidade extensa, e que refletem a adesão do eu-narrativo à dispersão da personagem feminina, e elementos de influência apenas local que intervêm como sintomas da resistência do enunciador geral às atitudes da mesma personagem.

### 3. Domínio da letra

- 1 Eu te vejo sumir por aí
- 2 Te avisei que a cidade era um vão
- 3 – Dá tua mão
- 4 – Olha pra mim
- 5 – Não faz assim
- 6 – Não vai lá, não
  
- 7 Os letreiros a te colorir
- 8 Embaraçam a minha visão
- 9 Eu te vi suspirar de aflição
- 10 E sair da sessão, frouxa de rir

- 11 Já te vejo brincando, gostando de ser
- 12 Tua sombra a se multiplicar
- 13 Nos teus olhos também posso ver
- 14 As vitrines te vendo passar
  
- 15 Na galeria
- 16 Cada clarão
- 17 É como um dia depois de outro dia
- 18 Abrindo um salão
- 19 Passas em exposição
- 20 Passas sem ver teu vigia
- 21 Catando a poesia
- 22 Que entornas no chão

Desde o primeiro relance de olhos se revela uma simetria imperfeita na estruturação da letra de “As Vitrines”: vemos quatro estrofes organizadas de forma tal que os segmentos intermediários, o segundo e o terceiro, apresentam o mesmo número de versos, ao passo que as estrofes englobantes, a primeira e a última, têm uma equivalência apenas aproximativa em termos de extensão. Quantitativamente falando, a última estrofe é a mais longa do conjunto. Já no que se refere à métrica, o que se nota é uma regularidade também parcial em todas as estrofes, mas em todo caso mais exata nas estrofes medianas do que nas extremas.

A história contada corresponde à “perseguição” de uma mulher observada por aquele que a deseja e que, movido por esse desejo, aparentemente não consegue deixar de acompanhar, mais ou menos na penumbra, seu deslocamento por diferentes pontos de uma cidade. O ponto de vista é globalmente o desse sujeito que mira a mulher e por cujo olhar é filtrado, ao longo do texto, tudo quanto nos é dado observar a nós, espectadores indiretos que só conseguimos saber, das cenas retratadas, aquilo que esse observador nos revela. Um sujeito apaixonado persegue, atento, a trajetória da amada pelo espaço.

Vamos operar uma distinção, desde logo, entre dois tipos de sujeitos que cada uma das personagens em cena comporta como

funções, num determinado plano analítico. Adotaremos uma sugestão de Jacques Fontanille (Fontanille, 2003, p. 150-170), segundo a qual há interesse em diferenciar numa narrativa, por um lado, os actantes “*transformacionais*”, tais como o Sujeito, o Objeto, o Destinador, envolvidos na trama das mudanças de estado que observamos no relato enquanto transformação de conteúdos associados ao fazer das personagens, e, por outro lado, os chamados actantes “*posicionais*”, pressupostos pelos primeiros, e que dizem respeito às formas de apreensão de um entorno perceptível por um sujeito ali instalado como centro de observação. A idéia, nesse segundo caso, é a de um “campo posicional” dotado de um centro e de bordas (seus horizontes), e que se mede pela profundidade que os separa. O centro é ocupado pelo sujeito observador, que se concebe desde o princípio como sujeito sensível, isto é, como um sujeito simultaneamente perceptual e afetivo, capaz, ao seu modo, de reagir àquilo que experimenta no decurso das peripécias em que se envolve. No interior do campo assim delimitado, vêm situar-se os objetos que tal sujeito pode, quer, deve... conhecer; mas é preciso ter em mente que há, por definição, um “além-campo” correspondente às regiões alheias à capacidade de percepção desse mesmo centro observador.

Para nos referir aos actantes posicionais, falaremos, acolhendo os termos do semioticista francês, em uma *fonte* do ato perceptivo, em seu *alvo* correlativo e, enfim, em um “*actante de controle*”, instância não necessariamente actorializada em personagem do relato, e que regula o grau de acessibilidade daquele sujeito perceptual aos objetos perceptíveis. O actante de controle pode estar representado, digamos, pelas circunstâncias do entorno em que se encontram esse alvo e essa fonte perceptivos, circunstâncias que facilitam (como, por exemplo, um dia límpido, uma janela aberta) ou dificultam (como uma noite enevoadada, um biombo) o contato entre eles. Fonte e alvo da cena perceptiva, além disso, são passíveis de se sincretizar numa mesma personagem – em termos mais rigorosos, num mesmo *ator* do nível discursivo de análise –, como no caso de um sujeito a se mirar numa superfície espelhada. No nosso exemplo, o compositor faz valer os muitos matizes dessa instância da mediação perceptiva, as vitrines, que por trás de seus

vidros mostram objetos às vezes mais, às vezes menos dóceis à nossa curiosidade.

Se admitirmos esse quadro, a canção “As Vitrines” fala dos estados de ânimo de um sujeito apaixonado que, o tempo todo, dá um jeito, na qualidade de actante posicional, de se manter bem ou mal em conjunção com o objeto de seu desejo, ou seja, a amada, mas sem que esse contato essencialmente visual chegue a concretizar-se na conjunção maior que ele almeja na qualidade de actante transformacional; em outras palavras, por mais que ele a persiga e vigie, a mulher continua a escapar-lhe. Para sua tristeza, é ao sujeito da percepção, mais que ao da junção, que acontecem coisas nesse enredo. Essa dupla condição, que para o sujeito é a mola de um discreto mas contínuo sofrimento, está emblematizada logo no primeiro verso, onde se diz que o sujeito vê a amada “*sumir*” por aí. O verbo vem, na ocorrência, subsumir as acepções de “sair do campo de visão”, “desaparecer”, por uma parte, bem como de “perder-se”, por outra. Não é só nisso que se reencontra a dupla condição desse vigia enamorado; o componente musical já exibia, na última seqüência, um descompasso entre o modo de desenvolvimento por graus conjuntos da melodia e os efeitos de adiamento da conjunção produzidos pelas dissonâncias harmônicas. É por essa razão que somos levados a associar o sujeito da percepção visual à programação globalmente mais previsível da curva melódica, ao passo que o sujeito juntivo se encontra ligado à inconcludência característica da harmonia que a conduz.

Os episódios relatados são expostos sem que possamos enquadrá-los numa repousante seqüência de começo, meio e fim; ao contrário, o enunciador nos propõe uma série de lances da permanente perseguição da amada pelo seu espectador (perceptivo) /expectador (juntivo), de tal maneira dispostos que não chegamos a atinar com o porquê do início e do final do texto. Disso decorre a sensação de uma busca infinita, de uma temporalidade que passa a ser conhecida menos em função das mudanças de estado – visto que estas não chegam efetivamente a se realizar – do que em função do tempo de exposição à qual, dia após dia, repetidamente, o desejo compele o sujeito, *voyeur* inescotavelmente curioso, a submeter a mulher amada.

Esta é apresentada sempre a fazer coisas, sempre envolvida numa ação em curso, sem nunca pára para se desprender das múltiplas atividades que a “distraem” e vir enfim saciar a sede de contato do outro. Vai se formando, assim, um efeito de progressividade contínua da ação dessa mulher, que se traduz em movimento, tanto mais vão para o observador quanto este se sabe excluído dos seus itinerários e projetos. Na instância verbal, essa progressividade se mostra nos verbos predominantemente conjugados no tempo presente ou no gerúndio. Na instância musical, é o jogo, estabilizado somente na última estrofe, das divergências entre a regularidade melódica e as surpreendentes disposições dos acordes dissonantes que estão subjacentes à linha do canto.

Ao longo dos versos de “As Vitrines”, o que marca a mulher, objeto do olhar daquele sujeito-primeira pessoa, é uma dupla característica de evanescência, por um lado, e de passagem, por outro. O que ela faz é deixar o campo de visão do sujeito desejanste, depois de evoluir diante dele. O verbo mais freqüentemente associado à mulher é *passar*, com uma primeira aparição ao final da terceira estrofe, mais duas em idêntica posição inicial dos versos 19 e 20. A recorrência desse fazer situa a atuação narrativa da amada predominantemente numa dimensão pragmática, que é a das pessoas entretidas nas mil e uma atividades, mais ou menos banais, da vida cotidiana: é uma *passante*, quase no sentido baudelairiano do termo. Quanto ao amante, o verbo que mais o acompanha é *ver*, com o que ele fica marcado pelo domínio do sensível, na sua dupla interpretação perceptiva e afetiva; único verbo que aparece em todas as estrofes, pode vir no infinitivo (v. 13 e 20) ou em formas conjugadas (quatro ocorrências, duas delas na terceira estrofe). Convém notar que os verbos que se referem à ação da mulher acham-se freqüentemente subordinados, do ponto de vista sintático, a outros verbos que dizem respeito à percepção visual. É assim no verso 1, em que o sujeito vê a amada “sumir por aí”; no verso 9, em que ele a vê “suspirar de aflição / E sair da sessão, frouxa de rir”; também no verso 11, em que ela é vista “brincando”. Essa subordinação sintática das gesticulações da personagem feminina à captação sensorial e emotiva do sujeito pode até dar lugar a imbricações mais elaboradas, como é

o caso nos versos 13 e 14: “Nos teus olhos também posso ver / As vitrines te vendo passar”, em que o fazer dela é filtrado pelas vitrines, para ser recolhido pelo sujeito que domina sintaticamente o conjunto. Isso posto, a situação fala de um homem fascinado por aquela que ele deseja, e portanto subjogado pelo poder de atração desse seu objeto.

Esse sujeito narrativo, que no decorrer do tempo (“um dia depois de outro dia”) vai sendo impressionado pela mulher a quem, como uma sombra, ele obscuramente persegue, é representado pelo mesmo “eu” que, ao final do percurso, vai se encarregar de “catar a poesia” emanada do seu objeto de contemplação para compor a canção. Nesse momento, ele, que na qualidade de “eu-narrativo” só fazia colher furtivas “sobras” das ações cotidianas dela (actante catante), já cumprirá o papel de um “eu-enunciador” (actante contante), dominando, num outro plano de análise, a totalidade do processo, uma vez que será só pela visão desse enunciador que nós, ouvintes, teremos acesso ao mundo reportado. Não é apenas a letra, e sim a canção em seu conjunto, que deixa transparecer essa dupla condição do “eu”, personagem da história relatada e ao mesmo tempo simulacro do enunciador; como vimos anteriormente (cf. a primeira parte da análise), também na melodia se percebem, em diferentes momentos, as intervenções desse enunciador, que se manifestam como extravios locais do projeto melódico geral.

### 3.1 *A cena perceptiva*

O desenrolar dos acontecimentos em “As Vitrines”, narrado em primeira pessoa, mostra o amálgama, na mesma personagem, de dois actantes. Estamos chamando ao primeiro de “*enunciador*” (actante da enunciação) e ao segundo de “*eu-narrativo*” (actante do enunciado). Este último está representado por uma personagem que evolui no mesmo plano da outra com a qual contracena, a figura feminina, e seu fazer é essencialmente perceptivo: ele sente e avalia a presença e o afastamento da mulher desejada. Quando ao primeiro actante, sua atuação consiste em *dizer* o que está se passando nas cenas observadas. Acontece, em certos pontos, de ele intervir direta

e inesperadamente, quebrando a continuidade da linha narrativa que se esboçava. É o que se nota logo na primeira seqüência da canção. A um início de narrativa que parecia tender a constituir uma regularidade do enunciado (v. 1 e 2) sucedem, de repente, quatro versos de irrupção bruta do enunciador, postos em destaque por uma série de marcas singularizantes: na letra, são duas injunções positivas seguidas de duas negativas, com todos os verbos no imperativo; na melodia, é a ruptura com os padrões até então pressentidos, para dar lugar a quatro breves trechos de menor previsibilidade tonal, e marcados pela relativa instabilidade entoativa que caracteriza, mais do que o canto, a fala coloquial.

Longe de ser um observador estático das movimentações da amada, o amante a *persegue* através das galerias comerciais e também vai atrás dela numa sessão de cinema à qual é difícil afirmar que tivessem ido juntos: “Eu te vi suspirar de aflição / E sair da sessão, frouxa de rir”. As vitrines, compartimentos montados para exibir coisas à curiosidade do nosso olhar, são percebidas “por tabela”, por meio dos olhos da mulher desejada, sendo o homem, nessa ocorrência como na precedente, um observador de segundo grau. Mais: ao mesmo tempo que os olhos da amada, fonte do seu olhar, estão sob observação do amante, as vitrines ganham um traço / animado/ e tornam-se capazes de ver passar a mulher em foco. Analogamente, no verso 9, o amante vê a amada a “suspirar de aflição”, e não há como não perceber que também aí as posições são comutáveis, bastando lembrar a acepção de *suspirar* como “reagir com suspiros a algo inatingível”, que bem define a posição dele a observá-la – muito embora ela, a mulher, não o veja nem tampouco o ouça (“Te avisei que a cidade era um vão”).

Hesitação comparável aparece nos versos 11 e 12, com os quais tem início a segunda parte da composição. Nessa passagem, se é razoável compreender o “brincar” como atividade da personagem feminina, já aquele “gostar de ser” que lhe sucede presta-se a uma dupla interpretação: (i) como atributo da mulher, que, ao brincar, está “gostando de ser”, pura e intransitivamente, avaliando ela mesma aquilo que é e faz, avaliação que o seu pretendente adivinha; (ii) como atributo do homem, que está “gostando de ser a

sombra” da outra, numa leitura que privilegia a continuidade entre os versos 11 e 12, e que repercute uma mesma dubiedade de demarcações também existente entre os versos 2 e 3. Lendo o trecho de acordo com a primeira dessas interpretações, estamos reativando no texto de Chico a memória de um conhecido poema de Fernando Pessoa, cujos versos iniciais são:

[5 – 12 – 1927]

Brincava a criança  
Com um carro de bois.  
Sentiu-se brincando  
E disse, eu sou dois!  
Há um a brincar  
E há outro a saber,  
Um vê-me a brincar  
E outro vê-me a ver.  
[...]

Fernando Pessoa – *Poesias Coligidas /  
Inéditas 1919-1935.*

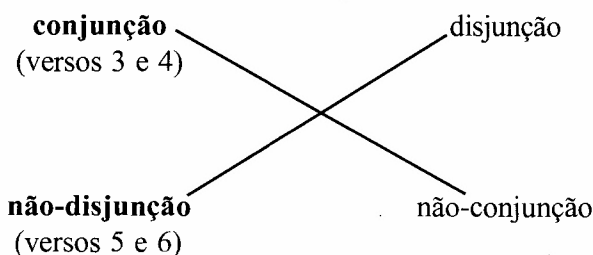
In: *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965, p. 510.

Desdobramento de funções actanciais do mesmo ator, que se reencontra em ambas as personagens aqui enfocadas, sem dúvida, mas com uma diferença fundamental, a transitividade do projeto do homem, chave da sua inquietude passional, em contraposição à intransitividade da mulher, que apenas cuida da própria vida, inconsciente da paixão que desperta.

Há portanto uma série de trocas de posição entre os actantes confrontados no campo perceptivo, que nos dão uma idéia dos estados passionais daquele que relata em primeira pessoa a história, e essa ambigüidade actancial encontra correspondência em outras oscilações presentes na letra. É, conforme acabamos de dizer, o que se passa entre os versos 2 e 3, onde ocorre uma ambigüidade cuidadosamente calculada para a leitura: se lemos o verso 2 como um todo autônomo, o verso seguinte é uma injunção do amante à amada (“– Dá tua



mão”), numa irrupção de discurso direto, como num diálogo teatral. Se, ao contrário, interpretamos o verso 3 como vinculado ao anterior pelo dispositivo poético do *enjambement*, vamos então ler o dístico da seguinte maneira: “Te avisei que a cidade era um vão da tua mão”: a presença da amada acaba por englobar o espaço todo da cidade, ultrapassando-o com folga e fazendo prevalecer a sua intensidade afetiva sobre a vasta extensão do entorno urbano.<sup>2</sup> Logo em seguida, com a súplica “– Olha pra mim”, o sujeito, que não pára de olhar para a mulher, demonstra ansiar pela troca de papéis fonte/alvo, ou seja, pela instauração de uma reciprocidade que irá buscar permanentemente, sem que isso venha a se realizar. Como quem conhece o modo de agir do interlocutor, nessa interlocução simulada que inventa de si para si, o sujeito dessa busca vai multiplicando as maneiras de tentar manter contato com a mulher; se não deu resultado a dupla inunção positiva dos versos 3 e 4, em que pedia propriamente uma conjunção (“- Dá tua mão / - Olha pra mim”), ele partirá, nos versos 5 e 6, para um novo pedido que é uma inunção negativa, no afã de preservar ao menos uma não-disjunção (“- Não faz assim / - Não vai lá, não”). São duas posições identificáveis pelo critério da junção, e que podem ser visualizadas assim:



Nesse esquema, as posições da conjunção e da não-disjunção, apesar de aparentadas, distinguem-se como uma versão plena (conjunção) e uma versão imperfeita (não-disjunção) da união entre

---

2. O encarte do LP original transcrevia a letra dessa composição em uma disposição especial, justaposta a reproduções em espelho, em que o texto cantado retornava em uma versão paralela, entremeadas de novas combinações anagramáticas. Nessa versão paralela, o verso 3 é transcrito “Da tua mão”.

o sujeito e seu objeto, ambas figurando sucessivamente nessa pequena encenação, nessa conversação imaginária em que o desejante projeta a mulher desejada.

É preciso apontar as diferentes perturbações da visão que o narrador anota. Na letra cantada: “Eu te vejo *sumir* por aí”, primeiro verso. A visão corre atrás de alguém que se afasta e enfim deixa seu campo perceptivo, sem contudo perder a condição de objeto desejado. “Os letreiros a te colorir / Embaraçam a minha visão”, versos 7-8. Esse embaraço da visão do amante está associado à multiplicidade perceptiva: múltiplos letreiros a colorir o corpo da amada (estrofe 2), a sombra da amada a se multiplicar (estrofe 3), múltiplos clarões a iluminá-la (estrofe 4). Variedade de cores (letreiros a colorir) e de luminosidade (sombra, clarões) que cumpre aquela função de “actante de controle”, acima definida, inscrevendo no próprio ato perceptivo a dificuldade de conjunção experimentada pelo protagonista a quem foge o objeto almejado. Com tudo o que separa as duas composições, isso não pode deixar de evocar uma antiga canção iniciada por uma cena semelhante:

ARRANHA-CÉU

(Silvio Caldas-Orestes Barbosa, 1937)

Cansei de esperar por ela,  
toda a noite, na janela,  
vendo a cidade a luzir  
nesses delírios nervosos  
dos anúncios luminosos,  
que são a vida a mentir...  
[...]

Nessa que é igualmente uma canção de expectativa ambientada na noite de uma cidade grande, como “As Vitrines”, o sujeito do relato contempla anúncios luminosos que alegorizam as ilusões da vida. No texto de Chico Buarque, o turvamento da visão responde por um efeito do mesmo tipo, apesar de não se poder, no seu caso, rotular o estado passional do eu-narrativo como unicamente

de sofrimento; vimos, há pouco, que o “vigia” da canção de Chico tira também alguma fruição do permanente adiamento do encontro efetivo com a amada, pois que assim ele pode ao menos desfrutar, “da platéia”, as situações vividas por ela, além de inventar a seu bel-prazer diálogos imaginários em que as relações entre eles são de intimidade, conforme está dito na estrofe inicial. De resto, ao aguardador postado à janela, de Silvio Caldas e Orestes Barbosa, vem contrapor-se a mobilidade já assinalada do observador de “As Vitrines”, que vai sempre ao encalço do seu fugaz objeto.

Ao concluir, o sujeito resume sua condição: é um “vigia catando a poesia” que a mulher derrama negligente no chão. Olhos cravados nela, a esse vigia só interessa um único objeto de contemplação em meio à variedade de coisas expostas pelas vitrines, e por isso a motivação desse seu “ir catando” incessantemente recomeçado ganha um valor a mais. Não se trata apenas do humilde gesto de quem, do chão e da sombra, recolhe ao longo do tempo a preciosa substância recebida em dádiva involuntária. Catar significa aí, simultaneamente, o gesto de quem cata feijão, selecionando apenas o que quer, do seio da diversidade ambiente, que nesse caso é a da pluralidade embaraçadora da visão. De forma análoga, na música, as organizações mais regulares do projeto entoativo global lutam contra as intervenções dispersivas do enunciador simulado, que tendem aqui e ali ao afastamento da escala fixada.

## 4. Para concluir

Com uma melodia repleta de surpresas que vêm se inscrever no interior de um projeto entoativo globalmente identificável, associada a uma letra não menos trabalhada, “As Vitrines” traz, como obra artística muito singular que é, uma série de desafios para a análise; desta se espera que possa contribuir com os exercícios interpretativos do seu sentido neste ou naquele contexto.<sup>3</sup> Quem

---

3. Consulte-se, por exemplo, o interessante comentário de Antonio Carlos Secchin, recentemente incluído na coletânea *Chico Buarque do Brasil*, organizada por Rinaldo de Fernandes. Rio de Janeiro, Garamond/FBN, 2004.

contempla vitrines está ao mesmo tempo bem próximo dos objetos expostos, e separado deles pelos vidros transparentes que permitem ver, mas não tocar. Essa dupla condição traduz-se, na canção em apreço, pelos diferentes sinais da conjunção constante entre o sujeito do desejo e a sua amada, no que se refere ao *contato* visual (“Eu te vejo...”), acompanhados das múltiplas marcas da falta dessa mesma conjunção no que tange, mais afetivamente ainda, ao sentido do *tato*, representado na primeira das solicitações que o sujeito, em discurso direto, faz à mulher: “Dá tua mão”. Carência e prazer mesclados em doses sutis, e que nos são ditos, mediante a mobilização de recursos próprios, pela letra e pela melodia dessa composição. Verificamos que essa equivocidade se propaga, em suma, pelas diferentes instâncias – melódica, perceptiva, actancial, juntiva – em que pudemos contemplá-la.

Buscando sempre a amada com o olhar, segue o sujeito a sucessão dos dias, comparáveis ao ritmo dos clarões que vão iluminando consecutivamente a mulher em seu passeio. História marcada pela visualidade, por certo, mas não por qualquer uma: mais do que as formas, o que impressiona o observador são, nesta ordem, as cores (“Os letreiros a te colorir”, v. 7) e depois a luminosidade, com os “clarões” do verso 16, que vêm ecoar, à distância e em negativo, as múltiplas “sombras” da estrofe anterior. Juntas, constituem as diferentes facetas daquele actante mediador da percepção, a que já aludimos anteriormente.

Em um dos ensaios de seu livro *Da Imperfeição* (Greimas, 2002, p. 35), Greimas propõe hierarquizar o domínio visual, situando, num percurso do mais superficial em direção ao mais profundo, em primeiro lugar as *formas*, seguidas das *cores*, ambas alicerçadas, enfim, num nível fundamental em que não há nada além da *luz*, pressuposto comum de formas e cores. O sujeito observador de “As Vitrines” está cumprindo, no desenrolar da canção, um roteiro em direção ao mais básico, e nessa perspectiva não é fortuito o fato de ele remeter, no final de sua fala, à poesia entornada no chão. Aí chegado, tem o eu-enunciador uma canção, aquela que ele soube colher a partir da experiência relatada. Contudo, para o outro eu, o narrativo, será apenas mais um dia de vigília, após tantos a perseguir sua paixão – nova perambulação, sempre a mesma.

## Bibliografia

FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique du discours*. 2ª ed. Limoges: PULIM, 2003.

GREIMAS, A. J. *Da Imperfeição*. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

SECCHIN, A. C. « ‘As Vitrines’: a poesia no chão ». In : Rinaldo de Fernandes (org.), *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro : Garamond/FBN, 2004.



# O Filme *Capote*: abordagens sobre os espaços público e privado

CARLA REIS LONGHI

---

Universidade Paulista- UNIP

## Resumo

A autora deste artigo analisa os imbricamentos entre os espaços público e privado no séc. XX, através da abordagem do Filme Capote. Retomando a relação autor – fato – obra, recorrente neste filme, estabelecemos um diálogo com Hannah Arendt e Jürgen Habermas, buscando a compreensão da reconceituação destes espaços e suas conseqüências para a condição humana.

## Palavras-chave

Espaços público e privado; condição humana.


## Abstract

The author of the article analyses the relationships between private and public spaces in twenty century as represented in the film Capote. The triangle of the author- fact- literary work established in this film entrances a dialogue with Hannah Arendt and Jurgen Habermas, leading to a better comprehension of the meantioned spaces and the consequences of these conceptions in human condition.

## Key words

Private and public spaces, human condition.



 filme Capote, vencedor do Oscar de melhor ator em 2005, fornece uma versão da elaboração do livro 'A Sangue Frio' de Truman Capote. A narração apresenta um longo processo de construção da informação, inicialmente pensada para a confecção de um artigo para o jornal para o qual trabalhava e, depois, transformada em material para a confecção do livro, de autoria própria. Retrata, com densidade, uma complexa triangulação autor-fato- obra, propiciando uma vasta discussão sobre as fronteiras entre os interesses contidos na esfera pública, representados pelo jornal(ismo), como meio de coesão social e os interesses privados, explicitados nos conflitos e conduta do jornalista e escritor Truman Capote, discussão esta que será o objeto de nosso artigo.

Capote lê uma notícia de jornal sobre o assassinato de uma família, ocorrido em uma pequena cidade do Estado de Kansas, Estados Unidos e, instigado pela mesma, resolve ir até o local, acompanhado de sua assistente Nelle Harper Lee, para averiguar, com seus próprios olhos, os procedimentos da polícia local e o contexto do crime. Em sua estada na cidade, o crime é solucionado mas, o contato com os assassinos, em particular com Perry, inicia o longo processo de construção do livro, marco do jornalismo literário. Neste percurso, o interesse de Truman em captar as sensações dos autores do crime e as motivações para tal ato, revela os limites do jornalismo, percorrendo de modo fluido interesses públicos e privados, desnudando as motivações mais íntimas do próprio autor.



Fig.1- Cena do Filme Capote

Truman Capote chega à cidade como representante do jornal e sai representando seus interesses privados indicando, através do filme, para uma questão discutida hoje no jornalismo: o compromisso jornalístico. *O próprio ponto de partida de atuação do jornalista, marcado pelo conflito do agir motivado pelos seus valores ou pela ação racional, já representaria, historicamente, um delimitador fundamental deste compromisso.* (Contrera, 2004, p.11)

Esta inversão de sentido realizada pelo jornalista não indica uma crise do papel do jornalismo, tampouco novos significados para o fazer jornalístico. Isto por que, no filme, Capote decide escrever um livro, transformando aí o significado da informação obtida. Neste momento, assume, duplamente, a responsabilidade da autoria, pois não necessita legitimar o próprio jornal e passa a ter a liberdade estilística, o que lhe confere ineditismo do perfil da nova publicação. Ao mesmo tempo, o fazer jornalístico engendrado a partir de interesses públicos e privados tem, em sua origem burguesa, a marca da auto-referência. Esta classe moldou uma esfera pública, desvinculada de discussões de sentido público, como forma de ascensão ao espaço público, denominada por Habermas de esfera pública literária. No séc. XVIII, a burguesia, apesar de ser o agente econômico, estava cerceada politicamente. Este setor passa a ocupar a sociedade, apropriando-se do modelo de ocupação fornecido pela própria corte. Assim, inicialmente, apenas a alta burguesia co-participa dos fóruns

sociais: as apresentações de teatro, as recepções artísticas. Com o tempo, esta mesma burguesia, alimentada por seus próprios intelectuais, organiza os seus encontros, disseminados com a proliferação dos cafés. Inicialmente são reuniões literárias:

*Raramente algum dos grandes escritores do século XVIII havia deixado de colocar primeiro em discussão as suas idéias essenciais em tais discours, ou seja, em palestras perante as academias e, sobretudo, nos salões. O salon mantinha simultaneamente o monopólio da primeira edição: uma nova obra, mesmo sendo musical, tinha de primeiro legitimar-se perante este fórum. (Habermas, 1984, p. 49)*

Notemos pela transcrição acima, que a forma de inserção no cenário público, proposta e possível à burguesia, grupo este composto de pessoas privadas, pois estavam impedidas de participar das funções do Estado e estavam orientadas por interesses privados, foi à criação de uma esfera de ascensão ao público, que não significava acesso aos instrumentos de ação política: governo, leis, controle da burocracia ou da polícia, constituindo, outrossim, um espaço de aparência para reverberar a posição definida pelo fórum sobre questões culturais. Assim, este é um espaço literário e representativo. Contudo, percebemos nesta construção, uma reordenação do sentido de representação, pois há um progressivo distanciamento da produção cultural como espaço de representação da corte, ou seja, da reprodução de valores a serem seguidos, entendimento este que vigorou até este momento. Há, nesta passagem, a libertação da produção cultural, que não precisa mais seguir os rigores do grupo que representava, mas por outro lado, ao se tornar bem cultural moldado pelo modo burguês de inserção social, não só modifica o significado de representação, como também, ascende às regras do mercado. Como resultado, houve um longo processo de transformação da produção cultural em bem de consumo definindo, ao mesmo tempo, a conformação de um espaço legitimado, pois representativo. São criados os critérios de legitimação desta nova configuração de

representação: a opinião pública. Este conceito, em sua origem, se caracteriza como a conexão que alinhava a tessitura social. Ele está no espaço público literário, neste sentido, espaço não político, mas também não privado. Assim, se constituiu no intuito de possibilitar o ato comunicativo, interligando público e privado.

O homem burguês que lia os romances, os folhetins e os jornais, buscava nos salões a reflexão sobre o seu pensar de classe, mediado pela publicação das idéias circulantes. Desta forma, a proliferação dos meios de comunicação garante à constituição de um aparato que perceba e propague as idéias propostas. Assim, para garantir a visibilidade por um lado, e a representação, por outro, ou seja, para criar vínculos de comunicação, houve a proliferação dos jornais impressos e das revistas, originando a prática da opinião pública, ‘coesão’, efetivada no espaço público não político. O caráter auto-referencial e não político apresentava-se como uma face da definição de opinião pública, complementada pela sua outra face, a do papel de circulação da cultura, mediada pela palavra falada e escrita. Esta composição caracterizava a esfera literária e, conseqüentemente, a própria opinião pública. Assim, esta se definia como a ‘liga’ entre os espaços privado e público.

*Ao mesmo tempo, essas novas revistas estão ligadas tão intimamente com a vida dos cafés que ela poderia ser reconstruída através de cada número. Os artigos de jornais não só são transformados pelo público dos cafés em objeto de suas discussões, mas também entendidos como parte integrante deles; isto se mostra no dilúvio de cartas, das quais os editores semanalmente publicavam uma seleção (...) Também a forma de diálogo, que muitos artigos mantêm, testemunha a proximidade da palavra falada. Transporta para um outro meio de comunicação, continua-se a mesma discussão para, mediante a leitura, reingressar no meio anterior, que era a conversação.* (Habermas, 1984, p.59)

Esta caracterização original que vinculava opinião pública à palavra falada privilegiava dois importantes aspectos próximos, mas

não correlatos: primeiro o que chamamos hoje de mídia primária,<sup>1</sup> ou seja, a utilização da comunicação presencial, feita com o nosso corpo, estabelecendo vínculos com pessoas próximas; segundo, a construção contínua da ação (a expressão do pensar pela palavra ou pelo ato) mediada pelo Outro. Ambas sofrerão transformações modificando, também, a caracterização da esfera na qual estavam instituídas. Capote apresenta a proposta de seu livro para um público selecionado. Apesar desta comunicação se dar através da mídia primária, a relação autor- público transforma-se, como bem retratou Habermas:

*Por outro lado, a tendência para o debate público também continua. Organizam-se, formalmente, os assim chamados 'debates' e, como parte integrante da pedagógica formação dos adultos, eles são ao mesmo tempo departamentalizados. Seminários religiosos, fóruns políticos, organizações literárias vivem dos debates sobre uma cultura que pode ser discutida e precisa ser comentada; emissoras de rádio, editoras, associações, desenvolvem, com as discussões públicas, uma florescente atividade secundária. Com isso, a discussão parece sujeita a grandes cuidados e não parecem existir limites à sua expansão. Por baixo do pano, no entanto, ela se alterou de modo peculiar: ela mesma assume a configuração de bem de consumo.(...) A discussão, incluída no 'negócio', formaliza-se; posição e contraposição estão de antemão sujeitas a certas regras da apresentação; o consenso na questão torna-se grandemente supérfluo devido ao consenso do procedimento. (1984, p.193/194)*

Aqui, o homem já não precisa falar. Habermas demonstra que este passo mostrou-se como reflexo da inserção do bem cultural, como bem mercadológico. O ato do consumo prescinde da fala. Nesta reconceituação tão bem apropriada pelas mídias de massa, a opinião

---

1. José Eugênio de O. Menezes desenvolve este conceito no texto " Incomunicação e Mídia" IN BAITELLO JUNIOR et alli ( org) Os Meios da Incomunicação.

pública não é mais vínculo, pois desconsidera a comunicação pública, típica de sua caracterização original. A discussão também se transforma em bem de consumo e, em função disso, recebe cuidados que a engessa: passa a ser produzida, seguindo regras de organização, constituída como consenso. Capote cria uma performance para chegar ao público; percebe-o, escolhe as palavras e os gracejos. Criam-se conexões e não vínculos.

*Eles cativam o público enquanto ouvinte e espectador, mas ao mesmo tempo tiram-lhe a distância da 'emancipação', ou seja, a chance de poder dizer e contradizer. O raciocínio de um público-leitor dá tendencialmente lugar ao 'intercâmbio de gostos e preferências' de consumidores- inclusive o falar sobre o consumido, 'a prova dos conhecimentos do gosto', torna-se parte do consumo. (Habermas, 1984, p.202)*

O papel definido à palavra falada e o seu diálogo com a palavra escrita é transformado. A cultura como mercadoria é parte de um longo processo de remodelação das intersecções entre as esferas pública e privada. O séc. XIX configurou um novo reordenamento destas esferas. Houve a sobreposição das esferas social e pública (política). É um golpe definitivo para a tentativa de se visualizar as distinções entre elas. Aqui, a esfera social assume funções públicas, como por exemplo, na configuração dos sindicatos (instituições de cunho privado) que passam a gerenciar acordos coletivos de trabalho. Ao mesmo tempo, o Estado passa a interferir nas regras de convivência das esferas social e privada, passando a legislar sobre a família, a definir direitos do consumidor, etc. Esta nova ordenação é requerida pela própria sociedade, pois, a massa que ascendeu à esfera pública, necessita de respaldo legal para esta inserção, na defesa de direitos mínimos frente ao poder dos setores político-econômicos já estabelecidos. Esta diluição de fronteiras visíveis para as várias esferas não se configura sem perdas.

Quando tomamos o conceito de público em seu sentido original, discutido por Hannah Arendt, notamos a composição de quatro distintos

aspectos: em primeiro lugar, público denota tudo aquilo que pode ser visto e ouvido por todos, havendo forte divulgação. “ *Em segundo lugar, o termo ‘público’ significa o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que nos cabe dentro dele.*” Do nosso ponto de vista, dois outros aspectos são fundamentais para pensarmos estas composições em nossa sociedade:

*A excelência em si, ‘arete’ como a teriam chamado os gregos, ‘virtus’ como teriam dito os romanos, sempre foi reservada à esfera pública, onde uma pessoa podia sobressair-se e distinguir-se das demais. Toda atividade realizada em público pode atingir uma excelência jamais igualada na intimidade; para a excelência, por definição, há sempre a necessidade da presença de outros, e essa presença requer um público formal, constituído pelos pares do indivíduo; não pode ser a presença fortuita e familiar de seus iguais ou inferiores (...). (Arendt, 2000, p.58)*

Para o homem grego, tudo que era público, ou seja, estava disponibilizado para ser visto e ouvido, deveria buscar a excelência, pois somente a permanência do mundo, entendido como uma comunidade de elementos que se estabelecem entre os homens e permitem as relações entre os mesmos, possibilita a existência do espaço público. Desta forma, era consenso para o homem grego que a sua própria existência, na relação com o Outro, necessitava de uma esfera comum, reforçando a constante busca pela excelência, ou seja, a permanência dos atos e idéias após a morte do corpo. Esta pré-condição garantia à esfera pública, como coloca Hannah Arendt, a condição de espaço da mais profunda igualdade para a realização da mais intensa diversidade:

*... mas a esfera pública em si, a polis, era permeada de um espírito acirradamente agonístico: cada homem tinha constantemente que se distinguir de todos os outros, demonstrar, através de seus feitos ou realizações singulares, que era o melhor de todos (aien aristoein). (2000, p.51)*

Este feito precisava acontecer entre iguais, definindo um público interlocutor que, em nada seria aleatório. Vemos que não havia interlocutor para Capote, mas sim ouvintes. Além disso, as intenções do autor eram muito distintas da busca da excelência. Na fala do ator, representando Capote, emerge a intensa subjetividade, como fator mobilizador de sua ação:

*É como se Perry e eu tivéssemos crescido na mesma casa. E um dia, ele tivesse se levantado e saído pela porta dos fundos enquanto eu saía pela porta da frente (...) não somos tão diferentes assim.* (fala proferida pelo personagem Truman Capote numa das cenas do filme Capote)

Capote chegou à cidade legitimado pelo jornal no qual trabalhava e inicialmente estava profundamente interessado em compreender as motivações do assassinato. Esta demanda o aproxima de Perry, mas seus encontros se transformam em interesse pessoal. O jornalista/ escritor se interessa pelo assassino: como homem, como ser humano e como ponte para a sua vaidade. Os tênues limites do interesse público foram abalados. Truman Capote passa a nutrir (no filme) um profundo interesse pela compreensão das motivações daquele assassino que estava à sua frente. Passa a freqüentar sua cela no intuito de obter uma exata descrição da cena do assassinato. Esta motivação o leva a contratar os melhores advogados, a fim de garantir a postergação da morte do preso. É feliz em sua tentativa, garantindo anos de sobrevivência ao homem que não lhe fornece a narrativa. Temos aqui o exemplo da última fronteira devassada: a esfera íntima. Tais quais os limites do público e do privado, bem como do social foram esfumaçados, perdendo a nitidez, esta esfera também o foi. O Homem contemporâneo mantém a ilusão de que possui uma intimidade protegida e livre, mas nossa sociedade se encarregou de escancará-la, ao levar as questões privadas para a visibilidade pública. Até a vivência do tempo do lazer ascendeu à coletividade, através dos clubes, *resorts*, condomínios fechados ou dos prédios de apartamentos. Nestes últimos, a intimidade é constantemente vigiada, através do controle de todos os sons proferidos, em função da



existência de paredes tão finas, que não são as grades da cela de Perry, mas cumprem o mesmo papel. Vemos que os interesses de Capote correspondem a um percurso social.

De um profundo interesse em esquadriñar aquela alma, seguido de um certo desejo, Capote passa a sentir-se pressionado, perseguido pela continuidade da existência daquele ser, sentindo-se deprimido, partindo para ações intempestivas, como cortar o pagamento dos advogados. A vida de Perry, que inicialmente garantia o seu deleite, passa a inviabilizar a sua própria realização: o desfecho do livro. Dois distintos aspectos demarcam esta passagem: as suas motivações e a temática que lhe causa interesse. As motivações, muito distante da busca de excelência, significam a realização fugaz, a busca do fortuito, que é a admiração pública:



Fig. 2: Filme Capote

*Nestas palavras fica evidente que a admiração pública e a recompensa monetária têm a mesma natureza e podem substituir uma à outra. A admiração pública é também algo a ser usado e consumido; e o status, como diríamos hoje, satisfaz uma necessidade como o alimento satisfaz outra: a admiração pública é consumida pela vaidade individual da mesma forma como o alimento é consumido pela fome. Obviamente, deste ponto de vista, a prova da realidade não está na presença pública de outros, mas*

---

*antes na maior ou menor premência das necessidades, cuja existência ou inexistência ninguém pode jamais atestar senão aquele que as sente. ( Arendt, 2000, p. 66)*

Estas motivações equivalem às necessidades do labor, são as premências da vida, pois são realizadas para a existência vital. O que é consumido pelo homem, é feito para a completude do corpo, para saciar o corpo e/ ou a alma e, neste sentido, realiza a própria existência, estando no campo da necessidade. Esta precisa da presença do Outro para a própria realização, tal qual o ato sexual, que se dá para realização dos prazeres individuais e, sua manutenção só se efetiva durante a realização do ato. Neste sentido, não há permanência, pois o resultado é consumido como objeto de prazer.

*O que distinguia a esfera familiar era que nela os homens viviam juntos por serem compelidos por suas necessidades e carência. A força compulsiva era a própria vida\_ os penates, os deuses do lar, eram segundo Plutarco, ‘os deuses que nos fazem viver e alimentar o nosso corpo’; e a vida, para sua manutenção individual e sobrevivência como vida da espécie, requer a companhia de outros.*

*( Arendt, 2000, p.39/40)*

Aliado a este aspecto, precisamos considerar as temáticas que preenchem os espaços público e privado. Capote diz, ao se referir ao assassino: “*Não somos tão diferentes quanto você pensa*”. Nesta frase, mais uma vez indica o objeto de seu interesse: a própria subjetividade pois, ao buscar razões para o assassinato, busca razões para os seus próprios atos. Estas são questões próprias da esfera privada, pois por um lado, expressam a subjetividade, aspecto privado, íntimo e, por outro lado, são tão fugazes como o que as motiva, a vaidade.

*Após o declínio de sua vasta e gloriosa esfera pública, os franceses tornaram-se mestres da arte de serem felizes entre ‘pequenas coisas’, dentro do espaço de suas quatro*

*paredes, entre o armário e a cama, entre a mesa e a cadeira, entre o cão, o gato e o vaso de flores, dedicando a estas coisas um cuidado e uma ternura que, num mundo em que a rápida industrialização destrói constantemente as coisas de ontem para produzir os objetos de hoje, pode até parecer o último recanto puramente humano do mundo. Esta ampliação da esfera privada, o encantamento, por assim dizer, de todo um povo, não a torna pública, não constitui uma esfera pública, mas ao contrário, significa apenas que a esfera pública refluíu quase inteiramente, de modo que, em toda parte, a grandeza cedeu lugar ao encanto; pois embora a esfera pública possa ser grande, não pode ser encantadora precisamente porque é incapaz de abrigar o irrelevante.* (Arendt, 2000, p.62)

As conseqüências visíveis da ascensão ao espaço público são a aparência e a concretização do mundo. Estes dois conceitos, na Grécia antiga, se realizavam e eram costurados pela ação, pois os homens se reuniam numa mesma esfera para tomar decisões sobre um aspecto exterior a eles próprios: a cidade e sua relação com os outros povos. As questões propostas eram públicas duplamente. Por um lado, não expressavam pensamentos delineados pela subjetividade e auto-referência e, por outro lado ou por isso mesmo, eram idéias e práticas que tinham continuidade para a existência da cidade. A permanência é o que pode realizar continuamente o mundo para os homens que ascendem à esfera pública. São os parâmetros de sua existência, contidos em sua história, na tradição que lhe diz de onde vem e lhe caracteriza enquanto sujeito.

*“Se eu sair daqui sem lhe entender, o mundo te verá como um monstro, sempre, e eu não quero isso”. ( fala de Capote), aliada a frase já transcrita “Não somos tão diferentes quanto você pensa.” (Frase proferida pelo ator Philip Seymour Hoffman no papel de Truman Capote- Filme Capote).*

Na fala de Capote, em contraposição à noção de público, há a expressão de seus próprios sentimentos, do escrutínio da intimidade humana, das razões mais íntimas, menos perceptíveis e, menos concretas. Por mais que ele as traduza em palavras, materializadas em seu livro, os sentimentos jamais poderão ser revividos e sentidos do mesmo modo e, nenhum leitor terá o elemento comparativo de sua percepção em relação à do autor, e de fato, isto não é objeto e intenção de um texto literário. Mas o livro de Capote não é plenamente literário, é também investigativo e se propõe a elucidar aspectos de um fato ocorrido. Aqui há o claro imbricamento de questões públicas e privadas tratadas no mesmo objeto. A sutileza está no fato de que o que motiva o aprofundamento da pesquisa, o investimento na continuidade da vida daquele assassino é a curiosidade sobre a intimidade humana. Esta mobilização está perdida no ato da concretização da obra.

Este prolongado esforço não pode se materializar e assim sendo, não garante a concretização destas idéias, só do ato do assassinato e de todos os aspectos que circundam este fato. Tanto as sensações e desejos, que foram o motor da própria obra, quanto à vaidade, motor desta existência humana, se perdem com a morte do autor. Esta é a demarcação do que ascende à esfera pública e do que fica na esfera privada. Para o próprio autor, esta distinção pode não ter significado, bem como para o leitor interessado em garantir o preenchimento de seu ócio. Mas para a existência em sociedade, isto faz uma grande diferença. A concretização do mundo se dá pela garantia da aparência na esfera comum, à vista de todos, mas neste caso, ocorreu a partir de aspectos temáticos e motivações que, em sua essência são fugazes, não se concretizam, pois se direcionam ao consumo. Como resultado, corremos o risco de incessantemente não garantirmos a realização do mundo, sua concretude, constituindo, em oposição a isto, um grande universo onírico voltado, por um lado, para a mais completa subjetividade e, por outro, para a incessante busca pelo prazer.

*Só a existência de uma esfera pública e a subsequente transformação do mundo em uma comunidade de coisas*

*que reúne os homens e estabelece uma relação entre eles depende inteiramente da permanência. Se o mundo deve conter um espaço público, não pode ser construído apenas de uma geração e planejado somente para os que estão vivos: deve transcender a duração da vida de homens mortais. (Arendt, 2000, p.64)*

Incapacitado de aparecer como sujeito, este homem acaba por perder a noção do e sobre o mundo, gerando como consequência a incapacidade, num segundo momento, de julgar o próprio mundo. Este começa por se desrealizar e o homem torna-se absolutamente supérfluo.

## Bibliografia

ARENDDT, Hannah. *A Condição Humana*. RJ: Forense Universitária, 10ª edição, 2000.

\_\_\_\_\_. *Homens em Tempos Sombrios*. S.P.: Companhia das Letras, 1990.

BAITELLO JUNIOR, Norval; CONTRERA, Malena Segura; MENEZES, José Eugênio de O. (orgs). *Os Meios da Incomunicação*. São Paulo: Annablume; CISC, 2005.

CONTRERA, Malena Segura; FIGUEIREDO, Roali Rossi; REINERT, Leila. *Jornalismo e Realidade*. São Paulo: Editora Machenzie, 2004.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública*. RJ: Tempo Universitário, 1984.

### Filme

Capote. 2005. Bennett Miller. EUA, Columbia Pictures, 98 min., legendado, color.

### Consulta a internet

Site oficial do filme. [www.sonyclassics.com/capote](http://www.sonyclassics.com/capote)



*Copacabana*: uma odisséia  
intraplanetária

RETO MELCHIOR

---

Doutor pela Universidade de São Paulo

## Resumo

Esta “odisséia intra-planetária” expõe uma percepção associativa pessoal do filme brasileiro *Copacabana* (2001), de Carla Camurati. Comenta o dialogismo explícito com várias obras literárias e cinematográficas, apresenta dois exemplos de intertextualidade visual oculta com pinturas de Mantegna e Picasso e aponta jogos oníricos e técnicas narrativas balizando uma poética do carnaval.

### Palavras-chave

Cinema brasileiro, Carla Camurati, *Copacabana*, percepção associativa, semiótica visual, dialogismo, intertextualidade, carnavalização

## Abstract

This “intraplanetary odyssey” shows a personal associative perception of the Brazilian film *Copacabana* (2001), by Carla Camurati. It comments the explicit dialogism with literature and moving pictures, presents two examples of hidden visual intertextuality with paintings by Mantegna and Picasso and designates oneiric and other narrative techniques illustrating a poetic approach to carnival.

### Key words

Brazilian cinema, Carla Camurati, *Copacabana*, associative perception, visual semiotics, dialogism, intertextuality, carnivalization



*Eu quis um dia, como Schumann, compor  
Um carnaval todo subjetivo:  
Um carnaval em que o só motivo  
Fosse o meu próprio ser interior...*

Manuel Bandeira

## À margem do *Danúbio azul*

**A** paga-se a luz na sala de cinema e surge, na tela, uma antiga foto azulada, legendada com “*Copacabana*”, mostrando uma mãe com sua filha na calçada da praia; a câmera, lentamente, faz uma panorâmica para a direita; pára; e a foto converte-se numa cena viva, colorida, filmada: um sublime nascer do sol. O grandioso espetáculo é acompanhado por uma trilha sonora que – não nego – emana também uma sensação de grandiosidade: ouvimos, em contraponto às imagens crepusculares do Pão de Açúcar e da reputada praia da ex-capital brasileira, o início do *Danúbio azul*, valsa símbolo-marca de outro império passado.

Para quem nasceu ao norte dos Alpes, onde as famílias costumavam assistir, no dia do Ano Novo, ao tradicional concerto da Orquestra Filarmônica de Viena, transmitido, desde as beiras do Danúbio, a junção da trilha sonora com a vista de cartão postal sobre a praia carioca é um casamento atrevido – uma *mésalliance* carnavalesca, na linguagem do crítico russo Mikhail Mikhailovitch Bakhtin (1997: 123). Posso imaginar que essa abertura do filme evoque, na memória de um convicto *pé-de-valsas* brasileiro, remotas lembranças de um reveillon no Salão Nobre e seus aposentos não menos nobres do hotel *Copacabana Palace*. Na minha percepção,

essa combinação de imagem e som na abertura do filme causa certa estranheza – um efeito similar como se Aurora Miranda, ao invés, cantasse *Cidade maravilhosa* em homenagem à Cidade do Kaiser.

De fato, o mero título do filme de Carla Camurati cria expectativas de assistir a uma obra de enfoque brasileiro, e o espectador aguarda, talvez, que se trate de um *remake* da comédia musical homônima.<sup>1</sup> Isso, porém, não é o caso, embora os arranjos musicais em ambas as obras sejam um *tutti-frutti* de ritmos provenientes de diferentes âmbitos culturais: a Pequena Notável já celebrava os “pampas do Brasil” e Andy Russel homenageava a cidade do samba com “*My heart was doing a bolero under the stars in Rio de Janeiro*”, mesmo ficando com a dúvida referente à autenticidade dos ritmos cariocas: “[...] *was it a tango or was it a beguine?*”.

Para o cinéfilo, a teia referencial do longa-metragem em discussão é outra: a trilha sonora, além de evocar uma festa imperial vienense tipo *Sissi*,<sup>2</sup> traz à memória o filme *2001: a Space Odyssey* [*2001: uma Odisséia no Espaço*], que Stanley Kubrick realizou um ano antes da primeira alunagem. A fantástica viagem pelo universo, pré-datada para o ano 2001 – que, dentro do quadro referencial da fita, corresponde a quatro milhões de anos depois da descoberta de um monólito enigmático pelos macacos antecessores da humanidade – efetua-se com o mesmo fundo musical que a obra da cineasta carioca. *Copacabana*, lançado em 2001, alude ao principal clássico da ficção-científica de 1968 que, aliás, também exhibe um sublime levantar do sol.

- 
1. Comédia musical de Alfred E. Green, realizada em 1947, com Carmen Miranda e Groucho Marx nos papéis principais, que se passa no mundo do *show business* norte-americano: o agente Lionel Q. Devereaux (Groucho Marx), para superar suas dificuldades financeiras, trata de conseguir um contrato para Carmen Navarro, uma cantora latino-americana (Carmen Miranda), no famoso clube Copacabana de Manhattan. Suas negociações malandras levam à situação que sua namorada – e única esperança – precisa aceitar dois engajamentos ao mesmo tempo: um como Carmen Navarro, cantora brasileira, e outro como Mademoiselle Fifi, uma loira franco-marroquina, apresentando-se em público só com o tradicional véu sobre o rosto.
  2. Filme austríaco, realizado em 1955 por Ernst Marischka, com Romy Schneider no papel da imperatriz.

O mero fato de citar autoridades – falsas ou corretas – no início de um enunciado enquadra a obra numa textura cultural determinadora, que envolve o espectador num clima de expectativa alusiva, dando-lhe a licença explícita de explorar os esconderijos de recônditas significações. “*Nous n’avons qu’une voie possible : regarder le discours poétique comme l’établissement d’une équivalence entre un mot et un texte, ou entre un texte et un autre texte*”, concluiria o autor de *L’illusion référentielle*, Michael Riffaterre (in: Barthes *et alii*, 1982: 99).

A suposta citação daliniana, que responsabiliza o autor francês dos romances *De la Terre à la Lune* [*Da Terra à Lua*] e *Autour de la Lune* [*A Roda da Lua*] pela ansiada morte-viagem do ser humano, afere-se com a evocação de uma obra de ficção científica no prólogo do texto filmico, embora a “viagem interplanetária” aludida não seja da autoria de Jules Verne, senão de Stanley Kubrick.

No seguinte trecho da fita, a câmara enquadra lentamente o interior do apartamento luxuoso, que oferece a seus moradores uma vista panorâmica privilegiadíssima sobre a praia de Copacabana.<sup>4</sup> Dentro, reina um ambiente de *day after* de uma festa exuberante: bexigas, copos, presentes, até uma boneca inflável embrulhada em papel celofane; e vislumbram-se as silhuetas dos convidados adormecidos nas poltronas ou nos sofás.

Atilio (Luís de Lima), um dos convidados que acaba de assistir, no terraço do apartamento, ao espetáculo matinal do levantar do sol, interrompe o silêncio dentro da sala convertida num dormitório improvisado, para acordar os tresnoitados adormecidos: “*Gente, o sol já está nascendo. Vamos lá, vamos! A que horas é o enterro?*”

---

Veja também o artigo “O tempo mnésico da enunciação e o tempo crônico do enunciado em *Carlota Joaquina*”, de Geraldo Carlos do Nascimento (2001: 45-63).

4. Esse interior elegante, com sua vista de cartão postal, evoca em mim o cenário principal de *Mujeres a borde de un ataque de nervios*, que Pedro Almodóvar realizou em 1987. Pepa (Carmen Maura), mal casada com um militar de carreira, reina nesse ambiente inexistente em Madri: a vista sobre a estátua do Anjo Alado, a Gran Vía madrilenha e sobre o prédio da Telefônica dispensa o filme de sua veracidade, deslocando-o num molde da ficção, da comédia.

Carla Camurati, da parte dela, prepara o espectador aos poucos para uma odisséia cinematográfica através de outro espaço desconhecido, no decorrer da qual será descoberto – em vez dos segredos do planeta Júpiter – o “*planet Copacabana*”, cantado por Bia PONTES num *rap* que, abruptamente, substituirá a valsa vienense inicial.

O levantar do sol sobre a praia carioca remete, dentro desse jogo alusivo, às seqüências iniciais da primeira parte da obra-mestra de Kubrick, intitulada “*The Dawn of Man*” [“*A Aurora do Homem*”]. Mas o cenário panorâmico de Copacabana fecha-se lentamente e, num plano-sequência que passa do exterior para um interior, termina enfocando – em vez de uma família de macacos – uma turma bastante heterogênea, alegremente vestida, dormindo nas poltronas e nos sofás de um luxuoso apartamento da avenida Atlântica. Uma voz, proveniente de um espaço em *off*, comenta:

*É... Salvador Dalí tinha razão: cada vez que alguém morre na terra, o culpado é Júlio Verne. Foi ele que inventou o desejo por viagens interplanetárias. Talvez todas estas pesquisas biológicas façam que o homem não morra. Porém, enquanto isso...*

Sobressai, nessa fala, a insistência em citações para legitimar a veracidade da colocação do Narrador invisível, embora fique minha dúvida de que a frase seja realmente da autoria do pintor catalão, que – seja lembrado à parte – foi citado também no prólogo do primeiro longa-metragem de Carla Camurati, *Carlota Joaquina, princesa do Brazil* (1994).<sup>3</sup>

- 
3. O jogo referencial é o seguinte: um jovem escocês procura, à beira do mar, uma menina de dez anos: Yolanda está zangada com seu tio porque ele riu dela quando dançavam. Para fazer as pazes, o jovem parente oferece-lhe seu exemplar de Robert Burns, mas ela não aceita. Ao ver então uma garrafa no mar, o tio vai pescá-la, se por acaso ela conter um mapa para eles acharem um tesouro e ficarem ricos. A garrafa contém uma página de livro sobre Salvador Dalí, que alude à existência de borboletas gigantes no Brasil que sugam o cérebro das pessoas. O jovem, brincando com a menina, insiste afirmando que, de todos os problemas brasileiros, o das borboletas gigantes é o pior. E como sabe muitas histórias maravilhosas, convém em contar, para a sobrinha, a vida da princesa *Carlota Joaquina, princesa do Brazil*.

E enquanto a câmera enfoca um caixão na sala vizinha, continuam girando, na trilha sonora, os compassos alegres da valsa.

A confusão é tal que o espectador mal consegue entender o que acontece. Por um lado, estamos acareados a uma conjuntura clássica de tragédia: numa situação limiar, à beira de um caixão ainda aberto;<sup>5</sup> e por outro lado, o ambiente – metonimicamente representado por gestos teatrais, roupas extravagantes, uma maquilagem exagerada e umas perucas mal ajeitadas – evoca o mundo da comédia ou da farsa.

Segue-se o fechamento do ataúde, ao passo que Rogéria (a própria), uma cinquentona vestida de crepe *pink*, serve café aos assistentes. Salete (Walderez de Barros), uma velhinha lamenta: “*Ai, Alberto, por que você me deixou?*” E replica-lhe Salma (Laura Cardoso), outra igual: “*Salete, como ele pode ter te deixado se ele nunca foi teu?*”<sup>6</sup> Enrico (Pietro Mário) segura a tampa do caixão e,

- 
5. Walter Salles, nas pesquisas sobre a estrutura da tragédia grega a respeito da filmagem do livro *Abril despedaçado*, do autor albanês Ismail Kadaré, chega à definição de que “*a fossa do morto e o espaço que a cerca são ao mesmo tempo a matéria-prima e a primeira cena do teatro trágico. O personagem principal, o morto, está entre dois reinos rivais – a vida e a morte. Como não é mais capaz de falar de si, outros o farão por ele. Essa incumbência caberá às primeiras atrizes profissionais que, segundo Kadaré, são as rezadeiras. Os seus lamentos codificados pertencem ao território da realidade interpretada, como o coro antigo o faria mais tarde no teatro grego. Ainda em grego, a palavra ator se traduz por hypokritês. É uma definição que cabe como luva às profissionais que choram um morto que não lhes pertence*” (Butcher, 2002: 81).
  6. Em 1997, Carla Camurati participou do projeto do “primeiro filme de ópera brasileiro” com uma versão cinematográfica de *La serva padrona* (1733), de Gianbatista Pergolesi, e em agosto de 2002, ela assumiu a direção cênica de *Madama Butterfly* (1904), de Giacomo Puccini, no Teatro Municipal de São Paulo. Já que a ópera italiana pertence ao molde cultural da artista, é bem possível que os traços constituintes do sintagma ecoem o início da ópera *buffa* italiana *Gianni Schicchi* (1918), de Puccini: em volta do leito mortuário de Buoso Donati, choram os parentes, ávidos de herdar os bens do defunto, enquanto Gherardino, um menino de sete anos, está tranquilamente brincando com bolinhas de gude. As lamentações em ambas as obras soam pouco convincentes, e, embora na metábole filmica ninguém almeje uma herança futura, como no paradigma do libreto, é mínima a diferença entre o “*Ai, Alberto, por que você me deixou?*” e o “*Povero Buoso! Povero cugino! Povero zio! Oh! Buoso! Buoso! O cognato! O cognato...*”.

entre gritos e choros de carpideiras, tenta fechar o féretro, sem consegui-lo direito, porque Celima (Myrian Pires) tinha colocado uma estátua de Nossa Senhora de Copacabana ao lado do defunto Alberto (Marco Nanini), seu irmão adotivo; e a santa impede o fechamento. Com câmera subjetiva em *contre-plongée*, na posição do corpo morto, assistimos à reabertura do caixão. Um dos enlutados opina que nunca se viu enterrar alguém com uma santa junto, enquanto várias cabeças femininas despenteadas se inclinam para despedir-se mais uma vez do falecido. Uma lágrima molha a lente, ou seja, o olho do morto, cuja voz comenta em tom calmo e objetivo:

*Eu não me incomodo que penteiem meus cabelos nem que me sufoquem com flores. Mas precisa tanta lágrima?*

A câmera subjetiva faz com que o espectador assista à narrativa por um “olho morto” dentro do caixão. Esse deslocamento virtual aproxima as posições do enunciador e do enunciatário, por colocar ambos num espaço em *off*. Quem assiste ao filme, é posto no lugar que a condução expressiva do relato lhe confere: na posição do defunto. Mas o Narrador, pelo fato de comentar seu próprio velório, deixa de ser o personagem da ficção: quem segue falando não pode ser o defunto, senão o ator Marco Nanini, o *ᾠποκρίτης*, *j* [*hypokritês*], segundo a definição de Ismail Kadaré.



A imagem que o olho enfoca desde dentro do caixão remete, na minha opinião, a uma obra que o pintor italiano Andrea Mantegna (1431-1506) realizou no Castello San Giorgio, em Mântova (Itália).<sup>7</sup> Uma clarabóia pintada no teto da chamada *Camera degli Sposi* [Quarto dos Noivos] abre a visão a um céu ligeiramente anuviado. Detêm-se, na borda da abertura, entre uma laranjeira de um lado e um pavão do outro, uma dezena de anjinhos e cinco mulheres; três delas olham para baixo, como querendo saber o que acontece nos aposentos do duque. Há, além disso, escondido na maior nuvem, um auto-retrato do pintor que, com essa presença discreta, dá a entender que está a par dos segredos da corte dos Gonzaga. O “óculo” pintado no teto, além de designar uma abertura arquitetônica, torna-se o “olho” da indiscrição. Carla Camurati, na tomada em *contre-plongée* dos velhinhos que se assomam sobre o caixão, abre o jogo alusivo com a obra finória de Mantegna, opondo assim à temática do voyeurismo, no próprio sentido da palavra, um voyeurismo cinematográfico *in extremis*. Inclino-me a definir o modo de focar a cena pelo olho da câmera como “assinatura íntima”<sup>8</sup> que a cineasta carioca outorga ao filme – comparável ao *conchetto* mantegnesco, que marca, (in)discretamente, a presença do autor no retrato metamorfoseado numa nuvem.

---

7. Veja a descrição da pintura no palácio mantovano no capítulo “The Camera degli Sposi” em Nike Bätzner, 1998: 50-73.

8. Uso a definição de Daniel Arasse, em *Le détail* (1992: 222): “Les trois signatures (publique, privée, intime) qu’il appose, entre 1465 et 1474, dans la Chambre des Époux du palais ducal de Mantou montrent aussi comment l’investissement personnel de ce thème se manifeste à travers une mise en œuvre du détail qui confine, cette fois, à l’invisibilité”.



Surpreende, além disso, a voz do defunto que comenta a cena da própria morte e se dispõe a contar sua vida. *Copacabana* começa pelo final dos acontecimentos, e a narrativa do filme tramarse-á na retrospectiva, igual ao romance machadiano, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880/81), que também começa a história pelo final:

*Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo principio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte* (Assis, 1988: 25).

Notamos os paralelos com *Brás Cubas*, já que o espaço em *off*, de onde surge a voz do Narrador, parece ser, em ambas as obras, um além. Mantém-se, no percurso do filme, essa voz machadiana que comenta o conjunto das cenas da vida de Alberto desde o momento em que o recém-nascido foi abandonado à porta da igreja de Nossa Senhora de Copacabana até o dia de seu nonagésimo aniversário.

Dois anos antes de *Copacabana*, no êxito mundial e ganhador de cinco *Oscars*, *American Beauty* [*Beleza americana*], o cineasta Sam Mendes usou um enfoque narrativo comparável: o personagem



principal, Lester Burnham (Kevin Spacey), dirige-se ao espectador para apresentar-lhe o bairro onde mora com sua família e anuncia que o filme exibirá a história do último ano de sua vida:

*My name is Lester Burnham. This is my neighborhood. This is my street. This is my life. I'm 42 years old. In less than a year, I'll be dead. Of course, I don't know that yet. And in a way, I'm dead already.*

Nas últimas cenas, que mostram o assassinato de Lester, a câmera adota também a visão do protagonista morto, que continua reflexionando sobre o sentido da vida. Em *Copacabana*, o enfoque narrativo é comparável e Alberto faz o mesmo tipo de considerações que Lester, ao refletir sobre os momentos fúteis de seu passado:

*Quando a tampa fecha, fecha-se o ciclo da vida. Duas datas: a do nosso nascimento e a da nossa morte. E no meio uma infinidade de acontecimentos: amores, dores, almas que se esgarçam. E por fim: a tampa.*

O fato de que um defunto apresente sua própria vida, afasta o sentimento macabro que, normalmente, fica pego a uma cena de vigília mortuária, e a trilha sonora festiva sustenta a mudança da situação trágica em uma tragicomédia. Alberto, ao dirigir-se ao espectador do filme para contar-lhe seu próprio nascimento, na hora de sua morte, torna-se um Narrador onisciente e vivo fora da teia da ficção:

*E antes que algum dos meus amigos suspire e exclame: "Coitado! Até que enfim descansou!", vamos ao começo de tudo.*

*Um dia, nem belo, nem feio, um dia como tantos outros, eu nasci. Fui abandonado à porta da antiga igreja de Copacabana, bairro onde acabei por viver toda minha vida. Era noite alta, e eu devo ter chorado muito, até que, lá em cima, alguém ouviu minhas precoces preces.*

E assistimos, na sala de cinema, ao choro da criança que comove a própria Virgem de Copacabana (Mabel BIANCO); ela, por viver longe de sua casa, sente-se sozinha também. Acudindo, a Santa toma o enjeitado nos braços e, para acalmá-lo, conta-lhe, em espanhol, a história de sua origem: vem de um povo que adorava o Sol e era o ídolo que tomava conta do lago Titicaca, num santuário chamado Kopakawana; transformou-se numa Santa católica, quando os espanhóis, comandados por Pizarro, invadiram o Peru, cuja destruição foi total, e nada restou do império; os invasores trouxeram também uma nova religião. Anos depois, descansando no lago, ela ouviu a voz de um índio: Tito Yupanqui, descendente do último Imperador inca; e foi esse índio que esculpiu sua primeira imagem: uma Virgem vestida de sol, com a lua sob seus pés e, na cabeça, uma coroa com doze estrelas. A imagem tinha feições indígenas e, por isso, ninguém a aceitava, até que ela começou a fazer milagres e sua fama se espalhou por todos os lados. Como era a rainha das águas, saía em todas as embarcações; uma deixou-a perto de uma bela praia chamada Sacopenapã e, em poucos anos, ela já tinha aquela igreja, naquele lugar que em sua homenagem passou a se chamar Copacabana.<sup>9</sup>

O relato, acompanhado de música incaica e elucidado com imagens animadas, baseia-se nas lendas populares da Virgem patroa. No fio narrativo da fita, a Protetora, ao depositar a criança no altar da igreja, intervém pela voz e pela projeção de uma sombra viva.

---

9. Veja a importância que Mikhail Bakhtin (2000: 274) atribui à introdução de elementos folclóricos na Estética da criação verbal, cujas conclusões mantêm a mesma validade na análise de um texto fílmico: *“A canção popular, o conto, a lenda heróica e histórica e a saga eram um meio novo e eficaz de conseguir uma humanização e uma condensação do espaço que a pátria representa. [...] O folclore, de uma maneira geral, está saturado de temporalidade; todas as suas imagens são profundamente cronotópicas. O tempo no folclore – a plenitude temporal, o futuro, as medidas do tempo do homem – colocam importantes problemas que nada têm de inatural. [...] Aqui nos interessa mais diretamente outro aspecto da questão: o uso do folclore local (particularmente da lenda e da saga heróica que visam a intensificação da percepção da terra natal) tal como ele aparece no processo que culmina no romance histórico. O folclore local pensa e informa o espaço, satura-o de tempo e incorpora-lhe a história”*.

O milagre provoca o assombro dos padres que acham o menino no santuário fechado. Acabam batizando-o com o nome de Alberto. “*E foi assim que fui encontrado misteriosamente no altar*”, conta o nonagenário defunto ao espectador, enquanto a Virgem-ex-ídolo-inca-mãe-adotiva do rejeitado exclama:

*Y después de tantas aventuras, aquí estamos, niño:  
¡Copacabana!*

\* \* \*

### **Bia PONTES - Planet Copacabana**

*Aqui nesse planeta, bem pertinho do mar,  
Nasci e me criei e aprendi a me virar.  
Logo cedo percebi que não dava pra aturar:  
Mãe viúva, cinco irmãos e um padrasto a me secar.  
E de repente, olhando de relance para a rua, não me pareceu  
Que a noite fosse tão escura e, pensando bem,  
Melhor seguir outro caminho.  
Se eu ficar, o bicho come no meu próprio ninho.*

*Eu sou do planet Copacabana!  
E a princesinha do mar tá fazendo a maior grana  
À beira da praia, bem junto ao céu.  
Só falta descolar outro cliente e um papel.  
Eu sou do planet Copacabana!*

*E pra você, eu estou fazendo a oitenta essa semana.  
Dezesseis aninhos de puro prazer!  
Eu faço de um tudo; que é que vai querer?  
Copacabana! Aqui no planet, no planet Copacabana!  
Copacabana! Aqui no planet, no planet Copacabana!  
Aqui nesse planeta, bem pertinho do mar,  
Ainda sobra muito tempo pra gente sonhar.  
Qualquer dia, num programa, ainda vou encontrar  
Um gringo cheio do “dim-dim”, que vai por mim se apaixonar,  
Me levar pro seu país e comigo se casar.*

*Vou ter um filho de olho azul  
E muito money pra gastar,  
Ou então, fazendo a vida, vou juntar meu pé de meia  
Pra poder me aposentar quando estiver mais velha e feia.*

*Eu sou do planet Copacabana!  
E a princesinha do mar tá fazendo a maior grana  
À beira da praia, bem junto ao céu.  
Só falta descolar outro cliente e um papel.  
Eu sou do planet Copacabana!*

*E pra você eu estou fazendo a cinqüenta essa semana.  
Vinte e dois aninhos de puro prazer!  
Eu faço de um tudo pra poder viver.  
Copacabana! Aqui no planet, no planet Copacabana!  
Copacabana! Aqui no planet, no planet Copacabana!  
Mas aqui, nesse planeta, bem pertinho do mar,  
A maré não tá pra peixe, já não dá pra faturar.  
Estou com vinte e oito, e já estou meio caída,  
E o dinheiro não tá dando pra pagar a cocaína.  
Moro numa vaga já há doze anos.  
Mas viciada não consigo juntar nada do que eu ganho.  
Carro já não pára. Tem em cada esquina  
Uma garota de quatorze que é a nova princesinha  
De Copacabana, aqui do planet, do planet Copacabana.  
De Copacabana, aqui do planet, do planet Copacabana.*

*Eu sou do planet Copacabana!  
E a princesinha do mar tá fazendo a maior grana  
À beira da praia, bem junto ao céu.  
Só falta descolar outro cliente e um papel.  
Eu sou do planet Copacabana!*

*E pra você, eu estou fazendo a vinte e cinco essa semana.  
Já não digo a minha idade, já não dou tanto prazer.  
Mas eu faço de um tudo pra sobreviver.  
Copacabana! Aqui no planet, no planet Copacabana!  
Copacabana! Aqui no planet, no planet Copacabana!  
Copacabana! Aqui no planet, no planet Copacabana!*

*Copacabana! Planet Copacabana!*  
*Copacabana! E a princesinha quer mais...*

«Aqui nesse planeta, bem pertinho do mar... »

Ressoa ainda, nos ouvidos do espectador, o choro da criança no altar da igreja e a exclamação de Nossa Senhora quando se entoa, em plena oposição à valsa inicial, o *Planet Copacabana*. Enquanto isso, passa a sombra do nonagenário sobre o mosaico inconfundível da calçada carioca e se projetam os créditos do filme.

Essa seqüência contrasta com a cena inicial do velório tanto pela trilha sonora, como pelo realismo documentário com que se mostra Copacabana: o espetáculo habitual de banhistas, turistas, prostitutas, travestis, vendedores ambulantes, mães com crianças, um bloco com sua porta-bandeira, sambistas, um grupo de jovens fantasiadas, uma capoeirista; e também uma série de pessoas idosas, que não só constituem parte considerável dos moradores do bairro, mas também dos protagonistas do filme. E, discretamente, intercalam-se, nesse registro ambiental, os atores principais: Fanny (Ida Gomes) e Isaac (Felipe Wagner), discutindo no meio da rua; Celima (Myrian Pires), comprando um frango assado; Alberto, uma vez jogando baralho com três amigos e depois falando com um vendedor de cachorrinhos, a insaciável Jacira (Ilka Soares), tomando banho ao compasso da trilha sonora, no momento em que Bia Pontes canta “*princesinha do mar*”. Acabam-se os créditos, e a câmera enquadra o interior do apartamento que já conhecemos.

Alberto está frente a sua estátua da Virgem de Copacabana, tocando-a carinhosamente, e olhando para seu animal de estimação: uma tartaruga<sup>10</sup> que – entre um ídolo representando a deusa pré-

---

10. No *Making of* do filme, há uma discussão entre Carla Camurati e Marco Nanini com respeito ao animal doméstico de Alberto, e a cineasta insiste, sem outras explicações, em que seja uma tartaruga. Vemos, na escolha do animal, uma imagem do próprio protagonista, já que, em sentido figurativo, usa-se o termo para designar “uma pessoa velha e feia” (cf. Aurélio, 1986: 1652). Além disso, o animal é proverbial pela sua longevidade, citada, por exemplo, por Eurico Santos, em sua *Historia, lendas e folclore de nossos bichos*: “*Havia, há*

incaica do lago Titicaca e os pés da Rainha das águas, adereçada como santa católica – come, tranqüilamente, uma folha de alface, enquanto ouvimos: “*Copacabana! E a princesinha quer mais...*”.

A cena seguinte mostra a turma de amigos de Alberto na praia. Os velhinhos comentam a ausência de Alberto, por não vir mais à praia faz dois dias; tocam o assunto da festa de aniversário, querendo que ela seja bem alegre, e falam da sorte de chegar aos noventa anos. A câmera, então, enfoca a praia desde o apartamento do aniversariante, cuja voz acrescenta:

*Sorte? É, talvez seja uma sorte chegar aos noventa. Era disso que eu me tentava convencer, trancado em casa, naqueles dias que antecederam meu aniversário. Mas estava difícil. Sabe qual é o problema? Noventa anos é uma idade impossível de se pensar num futuro alegre. Por isso, talvez, a cada lugar que olhava, uma memória longínqua me surpreendia.*

Alberto, deixando de lado café e jornal, levanta-se e vai à janela, para olhar a praia com um binóculo. A cena surpreende o espectador pela incoerência temporal: anoitece de repente. A câmera subjetiva imita o olhar do curioso, e a imagem colorida torna-se monocromática, trazendo à tela uma cena da infância do protagonista, quando assistia, com Celima, à histórica Revolta do Forte de Copacabana de 1922, que, segundo os historiadores, assinalava “*o início da ação tenentista e sua ampla repercussão na sociedade*”, e cujos “*revoltosos foram considerados heróis pela coragem mostrada no enfrentamento das tropas governistas, que a alguns deles valeu a morte*” (Rezende, 1991: 19). “*Mas foi ali a primeira vez que eu vi um homem morrer*”, comenta Alberto. Acaba-se o *flash-back* e o filme retoma a iluminação diurna e a colorização normal.

---

*poucos anos, e talvez ainda lá esteja hoje, na ilha de Santa Helena, a tartaruga que foi vista pelos olhos de Napoleão*” (apud Aurélio, 1986: 1047).

Numa gregueria de Ramón Gómez De La Serna (1955: 1316) lemos: “La tortuga no tiene prisa porque está caminando de un siglo a otro”.

Na manhã seguinte, Alberto corre à igreja, para “trocar uma palavrinha” com sua Santa, e ela anima-o – em espanhol, como sempre – para deixar de lado saudade e tristeza:

*¡Cuántas lemurias, Alberto! ¡Va, anda, conmemora la vida!*

Ao sair, a caminho da padaria, para o café matinal, a presença imagética de Alberto duplica-se e o filme muda de cor, substituindo o presente por uma série de documentários: banhistas, uma mãe que leva uma criança a um passeio (a mesma tomada já saiu na abertura do filme), um fotógrafo na praia; segue uma montagem que mostra o protagonista na calçada – como se ele já tivesse noventa anos, na década de vinte – e voltam as filmagens históricas originais: uma multidão, nas sacadas das casas, observando os acontecimentos na rua, um grupo de mulheres com chapéu e sombrinha, e, de novo, uma imagem – mas agora envelhecida – do passeio de Alberto; assistimos a uma gincana, ao movimento frente ao *Copacabana Palace*, a uma corrida de cavalos, vemos uma criança de bicicleta na rua, uma panorâmica do prestigioso *Palace* inaugurado em 1923. E escutamos a voz de Alberto que, desde o espaço em *off*, procura uma explicação do que está acontecendo:

*E de novo aquela sensação estranha: era como se Copacabana fosse feita de uma matéria elástica. Ia e vinha compondo fotografias que eu nunca tirei. E eu era – um viajante no passado, um espectador de imagens gravadas há muitos anos na retina, há muitos anos... Imagens que eu nem sabia que existiam dentro de mim. E eu era tudo: era eu criança e velho ao mesmo tempo, tempo, tempo, tempo, tempo, tempo, tempo...*

Corte. O filme volta à seqüência anterior, com o protagonista em casa, sentado à mesa e folheando um álbum de fotos. Seus pensamentos estão virados para seu próprio passado, e os meandros narrativos acompanham o protagonista em suas lembranças: ele, na praia com sua irmã; ele, num campanário enquanto os responsáveis

abaixo gritam insistindo que desça para não cair; e ele – em rigor: a câmera subjetiva – caindo da torre da igreja. Mais um corte. Alberto acorda assustado.

O espectador, a essa altura do filme, pergunta-se, com razão, quantas das cenas assistidas eram sonhadas, e quem as sonhou. A técnica remete, dentro do mundo da sétima arte, aos jogos oníricos de Luis Buñuel, cuja importância salienta Charles Tesson (1995: 63), em seu livro sobre o cineasta, citando a seguinte colocação de Friedrich Nietzsche:

*Vous voulez être responsable de tout ! Sauf de vos rêves !  
Quelle lamentable faiblesse, quelle absence de courage  
logique ! Rien n'est davantage votre œuvre !*

Vista a importância atribuída ao sonho em geral – e no cinema em particular –, deixarei a interpretação do pesadelo da queda da torre da igreja, que assusta Alberto ainda na velhice, para quem entenda de psicanálise, já que Sigmund Freud não se atreve a formular uma conclusão inequívoca, remetendo para uma análise individual de cada caso:

*Zur zweiten Gruppe von typischen Träumen gehören die, in denen man fliegt oder schwebt, fällt, schwimmt u. dgl. Was bedeuten diese Träume? Das ist allgemein nicht zu sagen. Sie bedeuten, wie wir hören werden, in jedem Falle etwas anderes, nur das Material an Sensationen, das sie enthalten, stammt allemal aus derselben Quelle (Freud, 1989, II: 384).<sup>11</sup>*

Eduardo Peñuela Cañizal (1993: 19), adentrando-se no *Obscuro objeto da ambigüidade*, escreve com respeito à representação de referentes oníricos na obra do cineasta aragonês:

---

11. ["O segundo grupo de sonhos típicos consta daqueles em que se está voando, pairando, caindo, flutuando, etc. Que significam esses sonhos? Isso não pode ser dito em geral. Significam, como vamos ouvir, outra coisa em cada caso; só o material de sensações que contém sempre provém da mesma fonte"].



*Talvez não tenha sido ainda bem analisada a importância que têm as ambigüidades construídas por Luis Buñuel para delimitar um instigante espaço expressivo. Refiro-me especificamente a esse espaço do significativo cinematográfico em que as fronteiras entre a exterioridade e a interioridade do mundo representado se confundem e, com isso, o espectador se transforma, metaforicamente falando, num espelho onde as imagens refletidas não encontram uma clara resolução. Do ponto de vista estilístico, esse traço afigura-se como uma das características expressivas mais típicas dos filmes do cineasta espanhol.*

Cai em suspeita que assistimos a um sonho de Alberto desde a cena fúnebre do início do filme, já que o luto dos amigos, em estilo de comédia pura, opõe-se radicalmente às imagens lembradas, que correspondem a trechos de filmes documentários. Buñuel, em *Le charme discret de la bourgeoisie* [*O Discreto Charme da Burguesia*], de 1972, também encaixa um sonho dentro do outro, seguindo o modelo dos bonecos russos que, ao abrir uma *làòð,øèà* [“*matrìoshka*”], tem ainda outra menor dentro. No âmbito da literatura, cabe citar Jorge Luis Borges e seus contos de sonhos emaranhados.<sup>12</sup>

Alberto, ao despertar, tenta lembrar-se do que aconteceu. Sabendo que perdeu a hora, veste-se e sai para a rua, enquanto dois funcionários do prédio renovam suas apostas, torcendo para que o inquilino mais velho chegue – ou não – aos noventa anos. Alberto

---

12. Em Borges, porém, o jogo da vida sonhada evoca um sentimento de pesadelo, às vezes, já formulado no título – veja *La pesadilla*, do livro *La moneda de hierro* (1976), que termina pela frase: “*En aquel preciso momento sentí el inconfundible sabor de la pesadilla y me desperté*” (BORGES, 1989, III: 428). Borges – seguindo o modelo de Pedro Calderón De La Barca – retoma uma técnica barroca, elaborada, por exemplo, em *La vida es sueño*. Compare-se também como se encaixam diferentes pesadelos no conto *Las hojas del ciprés*, publicado em *Los conjurados* (1985), com o efeito de nunca saber qual é o grau zero da narração. Tempo e Espaço, quando perdem sua ancoragem cronotópica, anulam-se e passam a um eixo determinado por um *Não-Tempo* e um *Não-Espaço*.

passa na cervejaria, onde três amigos já estão jogando uma partida de baralho sem ele, pede desculpas pelo atraso e alega que tem um compromisso no *Palace*. Passa apressado pela multidão, que povoa, no começo da noite, a avenida Atlântica, enquanto volta, na trilha sonora, *Planet Copacabana*.

A voz do Narrador confessa que seu maior vício sempre foi o jogo, que apostou em roletas, cavalos, cartas, mulheres, que apostou muito na própria pessoa, algumas vezes na vida, sempre na noite, e nunca na morte. Alberto chega ao terraço do hotel, onde Celima o está esperando. Esta constata que seu irmão adotivo tem um comportamento estranho, e Alberto confessa-lhe que tem medo de morrer. Animam-se ambos, enfim, para beber uma taça de champanhe.

Ao brindar, surgem, diante dos olhos de Alberto e do espectador, novas lembranças de sua longa vida, que levam a um baile de Rádio Nacional no próprio hotel: Alberto, dançando com o grande amor de sua vida, Miloca. Celima estimula as lembranças comuns, e a voz de Alberto-Narrador explica que ele foi adotado pela família dela quando tinha nove anos. Elogia Celima como sua melhor amiga e manifesta também seu carinho incondicional que tem com todos seus amigos, chamando-os de “*bando de velhos simpáticos e loucos*”.

Enquanto isso, os amigos preparam a festa contra a manifesta vontade do aniversariante. O filme passa a mostrar uma reunião do comitê organizador, em que se misturam os preparativos do evento e as conversas fofoqueiras ao baralho, filmado num plano-sequência de quatro minutos: a câmera borboleteia em torno da mesa dos jogadores, elucidando a eterna roda do jogo e o repetitivo assunto da conversa.

Alberto, na volta para casa, pára no terraço de um restaurante para beber uma *margarita* – em honra, talvez, de Miloca, que vendia margaridas na praia, quando chegou a conhecê-la. Edinho, um menino de rua, engraxa-lhe as sandálias.

Passa Rogéria, com um vestido azul-Yemanjá e um chapéu montado e em nada inferior a qualquer turbante *tutti-frutti* de Carmen Miranda do *Copacabana* de 1947: seu resguardo da cabeça – um

verdadeiro carro alegórico em miniatura – representa a praia com guarda-sóis de enfeite para sorvetes, transvertendo essa princesa da calçada numa sobremesa. A autêntica personagem carioca entra em cena como viva alegoria humana de Copacabana e convida Alberto para assistir a seu show, que começa dentro de meia hora.

Passa uma garota que suscita nele a remota lembrança de Madame Cosette, “*francesa de araque*” que, na sua juventude, fazia-lhe, “*literalmente, explodir de desejo*”. Alberto segue a desconhecida e, confundindo o presente com o passado, imagina que entra no estabelecimento da Mère Louise, “*casa mais suspeita da infância de Copacabana*”. Volta a si e reconhece o engano: o nonagésimo importunou “a nova” da boate, em cima de uma mesa do bar.

Sozinho, na calçada, Alberto reflete sobre a confusão que armou; afirma, porém, que o desejo não morre, nem com a idade, e cita o comportamento de sua amiga Jacira, de setenta e oito anos, que, assistindo a um show na TV, é surpreendida, pela própria filha, em circunstâncias delicadas: e nem os trabalhos macumbeiros – uma calcinha com espadas de Ogum – apagam, na velha dama, o incessante fogo do desejo.

Ao chegar em casa, Alberto leva o susto da surpresa: sua turma de terceira idade e o “planet Copacabana” inteiro recebem-no, no apartamento enfeitado, com aplausos, a festejar. Prepararam um bolo enorme, representando a igreja onde ele foi encontrado com o fotógrafo Alberto na frente, e há uma infinidade de presentes. Rogéria, que assistia à confusão na boate, entrega ao aniversariante uma boneca inflável; todos contam piadas e improvisam apresentações musicais, começando por *La petite Tonkinoise* e *Hava nagila*; canta então Jacira, com um chuchu na mão, *O teu cabelo não nega*; Salete e Salma evocam os tempos passados com *Abre alas*, de Chiquinha Gonzaga, e Rogéria interpreta *Rosa*, de Pixinguinha. Alberto confessa que está adorando a festa e conclui que, assim, ele “*faria noventa anos durante todos os noventa anos*” de sua vida. Todos começam a dançar e, entre ritmos brasileiros e internacionais, entoa-se de novo a valsa vienense *O Danúbio azul*.

Quando cantam os parabéns para o festejado, visivelmente emocionado, a voz emocionada do Narrador, desde seu espaço em

*off*, recita os primeiros versos de *Belo belo*, poema do livro *Lira dos cinquent'anos*, de Manuel Bandeira (1990: 260):

*Belo belo belo,  
Tenho tudo quanto quero.*

*Tenho o fogo de constelações extintas há milênios.*

O aniversariante apaga as velas e extinguem-se, inesperadamente, as imagens da festa, como se a filmagem substituísse o quarto verso do poema:

*E o risco brevíssimo – que foi? passou – de tantas estrelas cadentes.*

\* \* \*

É de manhã. Alberto está deitado à beira do mar, com os olhos fechados e os óculos jogados na areia. Passa em procissão, com música andina, a Virgem de Copacabana, levada a ombros sobre um andor em forma de bolo de aniversário. Aproximam-se dois pescadores que reconhecem Alberto. Procuram ajuda por não saber, se ele está bêbedo ou morto. Corte.

Os dois empregados do condomínio – o vencedor e o vencido na aposta referente à morte de Alberto – levam um caixão para dentro do prédio.

No apartamento, começa o velório com um choro feminino. A câmera subjetiva reitera o enquadramento conhecido, em *contre-plongée*, na posição do morto no fêretro, e o quadro mantegnesco acresce, às cabeças inclinadas sobre a câmera, vários pássaros voando pelo céu e um casal feliz passeando pelas nuvens.

Celima, neste momento trágico, lembra outras cenas da juventude do falecido, quando Alberto escapou de casa para assistir à abertura do *Copacabana Palace* e voltou decidido que, um dia, seria fotógrafo, como seu padrasto. Salete, ainda marcada pelo amor não correspondido, conta seu primeiro encontro com Alberto: ela sentiu

o destino, pela primeira vez, lhe sorrir “*na forma de um homem*”; mas ele, vestido de pierrô, aproximou-se também de todas as outras, na “corrida dos porcos” do *Bloco do eu sozinho*, enquanto uma cantora cacarejava *A galinha carijó*. Conta seu segundo encontro com o homem de sua eterna frustração, quando um zepelim cruzava o céu carioca, mas ela só olhava para o fotógrafo e não viu o acontecimento; alega, ainda zangada, que perdeu a chance de agarrar Alberto para sempre, porque interveio a Miloca.

Naquele carnaval, encontraram-se pela primeira vez Alberto e Maria Emília – Miloca – vendendo margaridas na praia “*para ajudar a casa da mãe pobre*”, e pela qual ele acabou fazendo loucuras. O pai dela só queria um genro rico, motivo pelo qual Alberto tentou sua sorte no cassino e, apostando na roleta no número cinco vermelho, ganhou uma fortuna, mas perdeu-a toda em outra ocasião.

Um dos confidentes de Alberto sabe da existência de um álbum de fotos secretas, e a turma quer ver esta coleção delicada. Apesar da oposição de Celima, os amigos procuram-no, e, neste momento, a voz do Narrador dirige-se ao espectador:

*Para vocês verem como é a vida, mal você morre e seus amigos já estão furungando estas coisas.*

Todos olham, avidamente, as fotos proibidas, além das profissionais, e quando acham um retrato lindo de Miloca, Celima quer retomar aquela história de amor. A voz do Narrador, porém, impõe-se para ele contar o reencontro: nos anos setenta, ele viu, por acaso, uma senhora com seu cachorro vira-lata na praia; ficou atraído pela bizarrice daquela mulher, e quando quis tirar uma foto, reconheceu-a. Miloca fugiu, alegando que a pessoa que ele amava, não existia mais. Corte. Rogéria, ao escutar essa história de amor, contada pelo Narrador do filme, conclui que nem mesmo travesti tem tanto para contar.

De noite, quando todos no velório estão dormindo e roncando, entra Miloca. Ao inclinar-se sobre o caixão, seu rosto readquire a aparência da jovem que vendia a Alberto uma margarida. E a voz do defunto narrador comenta:

*A saudade é a sombra negra de um passado cor-de-rosa.*

A narrativa filmica traz então à memória de Miloca outro evento do passado: um elefante na praia de Copacabana. Depois, da mesma maneira como a mulher amada de Alberto apareceu, ela vai embora, deixando todos boquiabertos e – *black-out*.

\* \* \*

Volta o plano geral sobre a praia, com o sublime nascer do sol, e volta, na trilha sonora, *O Danúbio azul*. Repete-se também o plano-seqüência para o interior do apartamento e o Narrador retoma o texto já conhecido:

*É... Duas datas: a do nosso nascimento e a da nossa morte. E no meio, uma infinidade de acontecimentos: amores, dores, almas que se esgarçam. E por fim ...*

Esta vez, porém, não acaba a frase; a tampa não fecha. Além disso, não se trata do mesmo nascer do sol; a iluminação varia e a interpretação é, ligeiramente, diferente – tal como nos ensaios em que se repete uma cena. E morrer duas vezes num filme, acaba com qualquer ilusão de verossimilhança: a morte de Alberto torna-se um ato puramente teatral; o *set* cinematográfico vira palco.

A repetição tragicômica segue até o momento em que Celima enxuga a lágrima caída sobre o olho da câmera; eis aí a peripécia, anunciada pelos gritos da irmã:

*Ah! Ele se mexeu!*

E Alberto, segurando a estátua da Virgem de Copacabana, levanta-se do caixão, armando a maior confusão imaginável, no meio da qual Atilio entra em colapso.

Explica-se a ressurreição do “defunto” por catalepsia. Alberto retira-se e confessa a sua Santa que sabia que ela o salvaria, constatando que, exceto ele, ninguém reparou no milagre. Ao perguntar

a sua Protetora, cuja presença é indicada pela sombra na parede do quarto, se ele morreu ou não, a Virgem pergunta pelas lembranças que lhe passavam pela cabeça no momento da pressuposta morte. Alberto começa a falar da procissão, e o espectador vê como o grupo de fiéis sai da igreja, na cidade de Copacabana, num pôr-do-sol sobre o lago Titicaca, para passar, de manhã, pela praia carioca.

Antes de ir ao hospital para visitar Atílio, surge uma discussão com respeito ao caixão: Alberto pede para que seja retirado do apartamento, mas Isaac, o amigo judeu, quer guardá-lo, se por acaso...

Ao sair do prédio, os dois empregados do condomínio reiteram suas apostas no próximo falecimento; saem juntos à rua, e um carro os atropela. A turma de Alberto, na perua que os leva ao hospital, nota que houve um acidente, sem perceber, porém, a identidade das vítimas. Surge uma conversa com máximas e colocações fúteis sobre a morte, e entre elas:

*“Para morrer, basta estar vivo”.* É isso que dizia Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas...*

De novo, fica a pergunta certa sobre a autenticidade da citação, formulada agora por uma protagonista:

*Isso é Machado de Assis?*

E acaba-se o sintagma central do texto filmico.

\* \* \*

No epílogo, o protagonista está sentado num banco da avenida Atlântica, olhando para a câmera. Alberto, pela primeira vez, é filmado na posição do Narrador, dirigindo-se ao espectador, de maneira que surge a pergunta se era desde aí que o ator estava contando a vida de Alberto e, duas vezes, sua morte:

*Na vida morrer não é nada. É quase como voltar para casa. Como dizia o poeta: “Difícil é a vida, e seu ofício”.*

*Você sabe o que realmente nos faz envelhecer? É ter nascido em 1902, 1907, 1918, 1920, 25, 30, 38, 45, 48, 50, 57, 63, 69, 70, 72, 79, 80, 89, 90, 95, 99, 2000, 2010, 2020, 2050, 2060, dois mil e...*

A voz de Caetano Veloso entoa *Superbacana*; a câmera – como num levantar do sol – começa lentamente a subir, até que o protagonista apareça emoldurado, em *plongée*, pelo mosaico ondulado da calçada carioca.

\* \* \*

## «Toda essa gente se engana...»

Leitor estimado: você que acompanhou essa paráfrase e os respectivos excursos, em várias ocasiões, talvez tenha ficado surpreso com a minha percepção, e suponho que essa ou aquela cena evocou em você outra associação. Esta leitura é minha.

Concordo com Michael Riffaterre que, em *L'illusion référentielle*,<sup>13</sup> defende a posição de que o fenômeno artístico não se deve nem à produção, nem à obra em si, senão à percepção pelo próprio consumidor:

*L'approche la plus fructueuse – en fait la seule qui soit satisfaisante – consiste à prendre en compte simultanément le lecteur et le poème : celui qui interprète en même temps que ce qu'il interprète. Car ce n'est pas dans l'auteur, comme les critiques l'ont longtemps cru, ni dans le texte isolé que se trouve le lieu du phénomène littéraire, mais c'est dans une dialectique entre le texte et le lecteur.*

---

13. In Barthes et alii, 1982: 92-93.



U. Boccioni apóia essa teoria, dizendo que “*a realidade não é o objeto, mas a transfiguração que ele sofre ao identificar-se com o sujeito*”.<sup>14</sup>

Embora a objetividade não exista e a recepção seja subjetiva, tentarei, com o devido cuidado, “transfigurar” meus achados no “objeto” *filme* em metalinguagem. Proponho-me primeiro resumir a obra, tomando em consideração os quatro itens clássicos de um resumo, que são *espaço, tempo, personagens e ação*; e chego à seguinte solução:

Copacabana, 2001: Alberto, um fotógrafo carioca, apresenta cenas de sua vida.

Opõe-se esse resumo sistemático, por exemplo, à sinopse, bem mais informativa e saborosa, na capa do filme em DVD:

*Alberto (Marco Nanini) é um fotógrafo às vésperas de completar 90 anos. Seus amigos ruidosos e irreverentes preparam uma festa surpresa, mas Alberto parece subitamente tomado pelo passado. E é, de forma lúdica e bem-humorada, que ele volta no tempo e re-visita importantes fatos profissionais e afetivos de sua longa vida. Muitas lembranças são compartilhadas pelos amigos, como ele antigos moradores do bairro. Aos poucos, as lembranças de Alberto e a história do bairro se misturam, formando um painel da vida de Copacabana e do país desde o início do século. Ao lado de tantas lembranças dos anos dourados do bairro, que foi capital da República, contrapõe-se o cotidiano atual de Copacabana, cheia de surpresas e beleza.*

A teia narrativa dificulta resumir o filme por ser organizado de tal maneira que o espectador é levado a um vai-e-vem de incongruências e oposições, entre um presente vagamente definido e os momentos do passado, a vida e a morte, a comédia e o

---

14. Apud Silva, 1995: 257.

documentário, uma procissão que começa na Bolívia e que continua no Rio de Janeiro, entre um nonagenário e um jovem de vinte anos – e ambos continuam sendo Marco Nanini –, entre citações falsas e verdadeiras, discretamente deslizadas nos diálogos.

*Copacabana*, que no desenvolvimento diegético transmite a impressão de um texto filmico marcado por incongruências, é na verdade um labirinto enigmático que estimula procurar seu centro e sua saída.

Luis Buñuel (1982: 184), numa conferência dada em 1958 sobre *El cine, instrumento de poesía*, na Universidad de México, define o elemento essencial de toda obra de arte pelo “mistério”, lamentando-se, aliás, que este componente falte na maioria das obras cinematográficas contemporâneas:

*El misterio, elemento esencial de toda obra de arte, falta, por lo general, en las películas. Ya tienen buen cuidado autores, directores y productores de no turbar nuestra tranquilidad abriendo la ventana maravillosa de la pantalla al mundo libertador de la poesía. Prefieren reflejar en aquélla los temas que pudieran ser continuación de nuestra vida ordinaria, repetir mil veces el mismo drama, hacernos olvidar las penosas horas del trabajo cotidiano. Y todo esto, como es natural, bien sancionado por la moral consuetudinaria, por la censura gubernamental e internacional, por la religión, presidido por el buen gusto y aderezado con humor blanco y otros prosaicos iterativos de la realidad.*

Uma das características do filme é a presença de um narrador, aparentemente morto, desde o início do texto filmico, cuja situação espaço-temporal só se revela na cena final.

Esta técnica - provindo do mundo literário – lembra, entre outros, a estrutura do romance *La vie devant soi* (1975), do autor Romain Gary<sup>15</sup>: Momo, um garoto abandonado pela mãe que, aparentemente, não estava em condições de criá-lo, conta sua vida a

15. O romance do autor francês de origem russa foi filmado, em 1977, por Moshé Mizrahi.

alguém que ele chama de “vous”<sup>16</sup>. Revela-se, só no último parágrafo do texto, a situação *cronotópica*<sup>17</sup> do narrador: na presença de um psicólogo, o doutor Ramon, e sua esposa Nadine, Momo conta sua vida marcada pela constante procura de alguém que o ame; o leitor, que desde a primeira página identifica-se como destinatário do relato, surpreende-se com a revelação final e precisa repensar a posição que o relato lhe atribui.

A lista dos constituintes paralelos entre *Copacabana* e *La vie devant soi* engloba - além do enfoque narrativo em suspense - os motivos da criança abandonada e da mãe adotiva, proveniente de outro país, e também a temática de uma vida marcada por amor e sofrimento. Na obra de Gary, há um ex-vendedor ambulante de tapetes orientais, Monsieur Hamil, que ficou a vida inteira com saudade de seu primeiro amor; suas palavras exprimem sentimentos comparáveis com aqueles do velho Alberto frente a sua primeira namorada, a Miloca:

*– Il y a soixante ans, quand j'étais jeune, j'ai rencontré une jeune femme qui m'a aimé et que j'ai aimée aussi. Ça a duré huit mois, après, elle a changé de maison, et je m'en souviens encore, soixante ans après. Je lui disais : je ne t'oublierai pas. Les années passaient, je ne l'oubliais pas. J'avais parfois peur car j'avais encore beaucoup de vie devant moi [...] (Gary, 1975: 11).*

Ambos, Monsieur Hamil e Alberto, estão no final de uma vida cheia de “*amores, dores, almas que se esgarçam*”; ambos, na juventude, tinham um grande amor inesquecível e ambos, velhinhos, preocupam-se com a iminência da morte:

*Noventa anos é uma idade impossível de se pensar num futuro alegre.*

---

16. Tratamento que corresponde a “você”, “vocês”, “o senhor”, “a senhora”, “os senhores” ou “as senhoras”.

17. Uso o termo no sentido definido por Bakhtin (1978: 237): “Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature.”

\* \* \*

Falamos das incongruências chamativas do início da diegese e detivemos-nos com o desfecho surpreendente, que apresenta o Narrador “ressuscitado”, na Avenida Atlântica, falando com o espectador. Falta tomar em consideração a “*infinidade de acontecimentos*” no meio da vida do protagonista – e do filme.

Pensando bem: a maioria dos episódios apresentados informa mais bem sobre o passado histórico do bairro carioca do que sobre o personagem principal, e os trechos de documentários, às vezes, ajustam-se artificialmente a uma biografia individual. Estabelece-se, além disso, uma configuração pictórica de congruidade quando, no sintagma final, a câmera enfoca o ator em *plongée*, junto com a calçada, cujo desenho marcante se repete no figurino.

A união ressaltante nesse final manifestou-se já, desde o início do filme, pela projeção da sombra de Alberto sobre a calçada e reitera-se na seqüência em que aparece morto na areia. Ambas as cenas destacam-se por uma junção intrínseca entre o personagem e o solo.

O protagonista, sob a proteção de Nossa Senhora, com um passado repleto de histórias que perdeu, sim, o *glamour* de sua juventude, mas que não morreu e nem morrerá, pode considerar-se uma personificação metonímica do lugar.

O crítico de cinema José Geraldo Couto, num artigo intitulado *Carlota Joaquina e a história no cinema*, destaca a “ousadia antinaturalista”, pela qual a obra “*acabou por apresentar uma imagem da História viva e envolvente como poucos*”.<sup>18</sup> Na minha opinião, a cineasta deu sua segunda lição de História: *Copacabana*, além de ser outra “imagem da História viva e envolvente”, cria, com

---

18. Cf. Couto, 1995: 112-113: “Com o astucioso artifício de apresentar a história indiretamente, imaginada por uma garotinha escocesa a partir de relato mais ou menos sensacionalista de um tio, Carla Camurati abriu caminho para que o pitoresco desse o tom de seu filme. [...] Ao contrário dos filmes históricos brasileiros feitos até agora (tanto os “oficiais” com os “críticos”), Carla Camurati voltou as costas para o naturalismo, para a mais comezinha mimese, para a busca de uma estrita verossimilhança”.

“ousadia antinaturalista”, uma figura alegórica: Alberto representa o próprio bairro.

Uma versão do sintagma final, registrada entre *Cenas excluídas* na cópia DVD, confirma nossa tese: o protagonista tira, frente à câmera, peruca, bigode e maquiagem; tira assim qualquer ilusão de que o filme trate de um fotógrafo chamado Alberto, para mostrar Marco Nanini, protagonista da vida cultural carioca. O trecho, embora esclarecedor, não aporta nada novo, já que um ator, ao interpretar o papel do mesmo personagem aos noventa e aos vinte anos de idade, força o efeito de ruptura da ilusão.

O uso de enfeites postiços na maquiagem do “*bando dos velhos amigos*” de Marco Nanini é marcante no filme inteiro, o que lhe confere uma aura teatral ou carnavalesca. Ilka Soares, que já não se está banhando nua num rio, como em *Iracema* (1949), fica ela mesma,<sup>19</sup> igual aos outros “famosos”, conhecidos todos como pessoas integrantes da vida cultural carioca. Nesse sentido, considero a ROGÉRIA como um(a) personagem-chave, por interpretar a si mesma; ela é “a própria” em sua vida real.

O jogo de desmascaramento do mundo da ficção teve seu auge na época barroca. Quando Sganarelle, na última cena de *Dom Juan* de Molière, gritava, em 1665, “*Mes gages! mes gages, mes gages!*”, não era só o servidor mal pago do grande libertino que pedia seu salário; interpretado pelo próprio autor, virou um alerta do diretor do elenco lançado ao público para que a apresentação fosse, devidamente, remunerada.

A primazia da estrela sobre seu papel reaparece, *last but not least*, na comédia musical homônima de 1947: Carmen Miranda interpreta uma Carmen Navarro, cantora brasileira com ambições de encaixar-se no mundo do *show business* americano, e o consegue.

---

19. Cf. Renato Luiz Pucci Jr., num artigo intitulado *Copacabana mon amour* (não publicado): “*Olho para a ficha técnica de Copacabanae vejo ali o nome de Ilka Soares. [...] vi-a em filmes dos anos cinqüenta, como Modelo 19, Esquina da Ilusão e Floradas na Serra. Vou até meus livros e encontro duas fotos de Ilka: mocinha, banhando se nua num rio, em Iracema (1949), e mais madura, na capa do dicionário de Astros e Estrelas do Cinema Brasileiro.*”

Nesse sentido, os dois longas-metragens têm algo em comum: representar a si mesmo.

*Copacabana*, ao meu ver, norteia-se também pela comédia almodovariana, que trabalha em primeiro lugar com elementos de ficção visível: “*Teatro, puro teatro*” canta La Lupe no final de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, que originalmente era um projeto de adaptação da peça *La voix humaine* (1930), de Jean Cocteau. O cineasta da terra de D. Quixote, para quem a comédia é “*el más artificial de los géneros*” (Almodóvar, 1995: 94) declarou com respeito a isso:

*La comedia es un género grande profundo, porque es el único que no cuenta lo que se ve en la pantalla, sino otra cosa. Y tampoco es un género ambiguo. Yo diría que no lo es en absoluto. He querido hacer deliberadamente una comedia, y ya es hora de que se enteren de que la comedia es lo más difícil de hacer en cine, porque exige una precisión absoluta; cualquier titubeo en el tiempo es mortal* (García De León & Maldonado, 1989: 167).

\* \* \*

Impõe-se a pergunta: o que conta então *Copacabana* se não é o que se vê na tela? Tentemos reformular nosso resumo:

*Copacabana*, 2000/2001: Marco Nanini, fazendo o papel de um fotógrafo carioca, apresenta várias cenas de Copacabana.

Fica, no entanto, a dúvida se as indicações cronotópicas são corretas: embora apareça na tela o bairro carioca, é possível que, por exemplo, o banquinho na calçada, na última cena, seja um *set* cinematográfico. Defino 2000 pelo ano de produção e 2001 pelo lançamento do filme, do *rap* de Bia Pontes e pela alusão ao filme *2001: a Space Odyssey*; no entanto, a datação fica incerta.

Um filme que se preocupa em não manter a ilusão cinematográfica, rompendo-a, propositalmente, e que também não é

um documentário, dificulta bastante sua definição espaço-temporal. O que *parece*, não precisa *ser*. De certa maneira, o filme nega sua fixação num contexto geográfico-histórico; em vez de definir seu *hic et nunc*, trama uma teia para escapar a uma definição inequívoca.

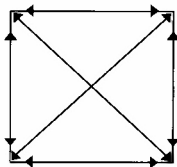
Para chegar a uma conclusão mais sólida, valho-me de um esquema que Rosalind E. Krauss descreve e aplica, nas análises de percepções visuais, em sua obra *The Optical Unconscious*,<sup>20</sup> para detectar “o inconsciente ótico” de nosso filme.

Um evento histórico fica definido pelos itens *Tempo* (quando?) e *Espaço* (onde?), enquanto um sonho, uma utopia ou uma ficção pode escapar a uma definição cronotópica.

Ao adaptar o gráfico da historiadora de arte norte-americana, marcamos, no eixo superior do quadro, os itens que definem a cronotopia e, no eixo inferior, a negativa dos conceitos definidores, chamando-os de *Não-Tempo* e *Não-Espaço*:

TEMPO

ESPAÇO



NÃO-TEMPO

NÃO-ESPAÇO

Os trechos de documentários intercalados em *Copacabana* - a passagem do zepelim, por exemplo - são definíveis pelo eixo superior (T + E); uma foto ou uma contribuição para o noticiário foi feita em

---

20. A autora usa o esquema estruturalista, para discutir a distinção entre Figura e Fundo / Não-Figura e Não-Fundo, por exemplo, na análise dos quadros de Frank Stella e Piet Mondrian: “I start with a square. In its upper right corner I write figure and in its upper left I write ground. I want this square to represent a universe, a system of thinking in its entirety, a system that will be both bracketed by and generated from a fundamental pair of oppositions” (Krauss, 1998: 13).

tal lugar e em tal momento, ficando assim inscrita na historicidade, e nem é preciso se lembrar onde e quando o documento foi feito: a definição cronotópica existe. Do mesmo modo, definimos as cenas de ficção histórica, como a Revolta do Forte (1922) ou a abertura do hotel *Palace* (1923): ambos acontecimentos “tiveram lugar” e levam data.

De fato, o filme mostra uma série de acontecimentos da história local; Carla Camurati, pesquisando nos arquivos, reuniu um magnífico material pouco conhecido para compor a fita. E é certo: um evento histórico enfatiza a importância do lugar, porém só se for lembrado.<sup>21</sup>

Além dessas cenas históricas – descritíveis pelo eixo superior do esquema – apresenta o filme uma série de sintagmas que escapam a uma definição cronotópica.

Seria uma tarefa difícil estabelecer uma ordem cronológica de cada seqüência da fita. Supondo que o “*grau zero*”<sup>22</sup>

---

21. Bakhtin, ao descrever, em *Estética da criação verbal* (2000: 262), a função de eventos históricos numa obra literária - particularmente nos textos de Johann Wolfgang von Goethe que ancoram em fatos históricos e geográficos -, registra os seguintes impactos sobre a obra de ficção:

- a fusão do tempo (*entre o passado e o presente*),
- a marca nitidamente visível do tempo inscrita no espaço,
- a união indissolúvel do tempo do acontecimento ao lugar concreto de sua realização (*Lokalität und Geschichte*),
- o vínculo substancial e visível que liga os tempos (o presente ao passado),
- a atividade criadora do tempo (*do passado no presente e do próprio presente*),
- a necessidade que penetra o tempo, que liga o tempo ao espaço e os tempos entre si,
- e, finalmente, com base na necessidade que impregna o tempo espacializado, a inserção do futuro que assegura a plenitude ao tempo tal como ele aparece nas imagens de Goethe.

O que vale nos textos de Goethe também tem valor num filme que trabalha com material histórico. E concluímos, junto com Bakhtin (2000: 245), que o visível representa, para ambos, “não só a primeira, mas também a última instância, aquela em que o visível já está enriquecido e imbuído de toda a complexidade do sentido e do conhecimento”.

22. Uso o termo no sentido de Roland Barthes – *Le degré zéro de l'écriture* (1972) [*O Grau Zero da Escrita* (2000)], para designar o *hic et nunc* da narração, e não como “*grau zero de estilo cinematográfico*”, definido por Noel Burch (1992: 31), pois o olhar do protagonista, ao dirigir-se ao espectador, seria considerado uma ruptura da expressão “realista”.



da narração fílmica seja o final, a obra inteira torna-se uma mistura de lembranças e recordações individuais - correspondendo à vida privada de Alberto -, ou coletivas - que mostram momentos da história do bairro carioca. Ao longo do filme, sobrepoem-se presente e passado de tal maneira que o espectador já não consegue distinguir entre diegese e *flash-back*, e a última frase do protagonista dispensa, inclusive, o futuro de sua temporalidade, ao dizer que envelhecer é o fato de “*ter nascido em [...] 2010, 2020, 2050, 2060, 20...*”.

A teia do filme foge ao eixo superior do quadro, para basear-se, poeticamente, na sua diagonal entre as pontas *Espaço* e *Não-Tempo*, o que dispensa o lugar de sua efemeridade: o *planet Copacabana* - igual a Alberto - não morre.

Além de atribuir ao lugar - o verdadeiro protagonista da obra - uma auréola de fama eterna, as urdiduras da composição conferem-lhe também o atributo de internacionalidade, ao sobrepor espaços diferentes. Lembremo-nos da procissão da Virgem, que sai de seu santuário à beira do lago Titicaca e chega - enquanto a câmera enfoca a estátua com o céu - à praia carioca.<sup>23</sup> Os espaços reais da filmagem, depois de juntá-los no estúdio, formam um amálgama episódico sem vínculo geográfico realista. A junção de um ato inscrito no tempo - a procissão - e de dois espaços distantes dispensa a cena de ser percebida como um evento real. A procissão, ao defini-la pelos conceitos em diagonal *Tempo* e *Não-Espaço*, vira um acontecimento sonhado: Copacabana como lugar “u-tópico”, no próprio sentido da palavra.

O fazer artístico, ao integrar os itens *Não-Tempo* e *Não-Espaço* na trama do filme, confere-lhe uma dimensão além da realidade onírica ou poética, o que Buñuel já definiu como elemento essencial da sétima arte.

---

23. A filmagem em contre-plongéeda estátua de Nossa Senhora de Copacabana no andor, com o céu no fundo - sendo ela o objeto que une os tempos e espaços diferentes - lembra o maior cut da história de cinema, que junta um lapso de tempo de quatro milhões de anos: em *2001: a Space Odyssey*, um macaco joga um osso no ar, e sua arma se converte em uma nave espacial, seguindo rumo à Lua. Os dois objetos - o osso e a nave - assemelham-se pela forma exterior, e ambos servem de armas.

\* \* \*

*“E no meio, uma infinidade de acontecimentos...”*

Concluamos nossa odisséia por *Copacabana*, detendo-nos ainda um pouco nos meandros narrativos da parte central, com sua “*infinidade de acontecimentos*”, entre os quais atribuímos uma posição de destaque ao sintagma do carnaval na praia. No velório, os amigos do defunto lembram a corrida dos porcos, os primeiros amores e a fantasia de Alberto: vestido de *Pierrot*, o que estabelece um “*vínculo substancial e visível que liga os tempos*” (Bakhtin, 2000: 262). O fato de baralhar uma cena carnavalesca e uma cena fúnebre dispensa o luto indicado. Esses “*diálogos no limiar*”<sup>24</sup>, à beira do caixão aberto, que juntam os momentos extremos da existência humana, em sua seiva e na agonia, podem considerar-se uma forma de *riso ritual*, ou *riso fúnebre*, que Bakhtin (1997: 126-127) atribui à tradição de uma *vida carnavalesca*:

*O próprio riso carnavalesco é profundamente ambivalente. Em termos genéticos, ele está relacionado às formas mais antigas do riso ritual. Este estava voltado para o supremo: achincalhava-se, ridicularizava-se o sol (deus supremo), outro deuses, o poder supremo da terra para forçá-los a renovar-se. Todas as formas do riso*

24. “Em Platão, na *Apologia*, a situação do julgamento e da sentença de morte esperada determina o caráter especial do discurso de Sócrates como confissão-prestação de contas de um homem que se encontra no limiar. [...] Contudo, já podemos falar do surgimento de um tipo especial de “diálogo no limiar” (*Schwellendialog*) em base dialógica socrática, e esse tipo especial é amplamente difundido na literatura dos períodos helênico e romano, posteriormente na Idade Média e, por último, na literatura do Renascimento e do período da Reforma” (Bakhtin, 1997: 111). “O gênero do ‘diálogo no limiar’ também foi amplamente difundido na Idade Média, tanto nos gêneros sérios quanto nos cômicos (por exemplo, a famosa trova do camponês que discute às portas do paraíso), e representado com amplitude especial na literatura do período da Reforma, a chamada ‘literatura das portas do céu’ (*Himmelsportfen-Literatur*)” (ibidem: 116).

*ritual estavam relacionadas com a morte e o renascimento, com o ato de produzir, com os símbolos da força produtiva. O riso ritual reagia às crises na vida do sol (solstício), às crises na vida da divindade, na vida do universo e do homem (riso fúnebre). Nele se fundiam a ridicularização e o júbilo.*

*[...] O riso abrange os dois pólos da mudança, pertence ao processo propriamente dito de mudança, à própria crise. No ato do riso carnavalesco combinam-se a morte e o renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso de júbilo). É um riso profundamente universal e assentado numa concepção do mundo. É essa a especificidade do riso carnavalesco ambivalente.*

A cena do festejo popular metonimicamente evocada adquire uma significação metafórica que *carnavaliza* a textura filmica: a obra, além de apresentar “*le monde à l’envers*”, ancora, semanticamente, na essência do Carnaval e acaba sendo compreendido como sua própria expressão: *Copacabana* é um carnaval cinematográfico.

Bakhtin distingue quatro categorias determinantes do espetáculo carnavalesco: a familiarização, a excentricidade, as *mésalliances* e a profanação. Na teia do texto fílmico, há-as todas entretecidas:

1. O *livre contato familiar*<sup>25</sup> entre diferentes grupos sociais é lindamente encenado, na festa de aniversário de Alberto, em que participam, além dos amigos íntimos, o menino engraxate da rua, duas prostitutas cheirando cocaína no banheiro, um padre em

---

25. “No carnaval forja-se, em forma concreto-sensorial semi-real, semi-representada e vivenciável, um novo modus de relações mútuas do homem com o homem, capaz de opor-se às onipotentes relações hierárquico-sociais da vida extra carnavalesca. O comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determinava totalmente na vida extracarnavalesca, razão pela qual se tornam excêntricos e inoportunos do ponto de vista da lógica do cotidiano não-carnavalesco” (Bakhtin, 1997: 123).

discussão com o doceiro judeu, o travesti Rogéria e um rebuliço de pessoas sem identificação.

2. A *excentricidade*, definida como “*uma categoria específica da cosmovisão carnavalesca*”, que “*permite que se revelem e se expressem – em forma concreto-sensorial – os aspectos ocultos da natureza humana*” (Bakhtin, 1997: 123) encarnam os travestis dos enquadramentos documentários e Rogéria, queixando-se de que a juventude de hoje não tem o devido respeito aos cabelos tingidos. Sua *mise en scène* na festa surpreende com um novo chapéu, modelo “bolo de aniversário”, com as indispensáveis velas. “*O emprego de objetos ao contrário: roupas pelo avesso, calças na cabeça, vasilhas em vez de adornos de cabeças, utensílios domésticos como armas, etc.*”, é, na definição de Bakhtin, (*ibidem*), também, “*uma manifestação específica da categoria de excentricidade, da violação do que é comum e geralmente aceito*”.

3. As “*mésalliances*” carnavalescas, definidas pela combinação do sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, têm sua expressão, por exemplo, no ato de olhar o álbum de fotografias pornográficas durante o velório, na presença da boneca inflável ao lado do féretro, na valsa vienense que acompanha a panorâmica sobre Rio de Janeiro.

4. A escada que leva ao bordel de Madame Cosette está enfeitada com uma estátua de Nossa Senhora de Copacabana. A justaposição da santa e da prostituta – os dois pólos que norteiam a vida do protagonista –, sirva de exemplo para a *profanação*.

A ação carnavalesca principal, segundo Bakhtin, é a *coroação bufa* e o *posterior destronamento de rei do carnaval*.<sup>26</sup>

26. “Na base da ação ritual de coroação o destronamento do rei reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova. Assim se pode expressar a idéia fundamental do carnaval” (Bakhtin, 1997: 124).

A trilha sonora *Planet Copacabana* coroa “a princesinha do mar [...] bem junto ao céu”, e a destrona do caminho porque já “tem em cada esquina / Uma garota de quatorze que é a nova princesinha”.

Os exemplos não faltam; as metáforas de carnavalesco vestem cada tessitura do filme com a devida fantasmagoria. Copacabana, além de ser o topônimo da glamourosa praia carioca, torna-se, ao nível da ficção, no *Não-Espaco* onde a cena da morte é repetível e onde acontece – acronicamente – o que foi e o que “não teve lugar”: *Copacabana*, o espaço filmico, torna-se uma praça utópica do Grande Carnaval, onde se misturam épocas e lugares diferentes, se juntam velhice e juventude, se amalgamam enunciado e enunciação. Os colegas de Alberto, todos visivelmente fantasiados, são, ao mesmo tempo, “o bando de velhos amigos” atores de Marco Nanini disfarçados em personagens. Os “diálogos no limiar” dão-se à beira de um caixão aberto, onde está colocada a câmera que visualiza o olhar do protagonista defunto e, ao mesmo tempo, do espectador vivo, metonimicamente deitado no meio da cena.

Cabe lembrar que Bakhtin define o carnaval como “um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores”.<sup>27</sup>

A câmera subjetiva, ao subir a escada, na cena da visita da casa da Mère Louise, por exemplo, faz descer o espectador no submundo do fútil prazer, deixando-o exposto às olhadas provocantes das falsas francesas.

Quem observa *Les demoiselles d'Avignon* (1907), de Pablo PICASSO, fica na mesma confrontação: as cinco “personagens femininas assumem uma disposição que cria no espectador da tela a ilusão de se sentir parte do espetáculo representado, pois, segundo o crítico [Leo Steinberg], as mulheres não mantêm, no espaço do quadro, uma relação comunicativa entre si: elas

---

27. “No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido, uma ‘vida às avessas’, um ‘mundo invertido’ (‘monde à l’envers’)” (ibidem: 122-123).

*apenas se relacionam para implicar o observador” comenta Eduardo Peñuela Cañizal (1996: 13-14). E sabemos que “esta cena, que por si mesma diz muito, representa segundo o próprio dizer de Picasso o interior de uma casa de prostituição da Carrer d’Avinyó [Rua de Avinhão] em Barcelona, e não tem, pois, qualquer relação direta com a cidade francesa do mesmo nome” (Warncke, 1999:160).*



Um dos sintagmas do prostíbulo, filmado com a câmera na mão, confronta o espectador às olhadas de cinco Graças profissionais, obsequiando-o com todos seus méritos expostos.

Conforme o arranjo do óleo de Picasso, há uma deusa de amor, sentada, à direita, numa posição vistosa, sobre uma cadeira, e outra, à esquerda, apoiada na parede, mostrando o volume de seus encantos.



Entra na cena e, logo a seguir, sai do enquadramento um jovem sem camisa: há, nos esboços para *As meninas de Avinhão*, um desenho de um marinheiro que, na versão final, foi excluído.

A breve seqüência na casa das “francesas de araque” apresenta-se como uma encenação carnavalesca do quadro reputado: ambas cenas envolvem o espectador, adentrando-o num ambiente de falsas aparências, expondo-o a um jogo de olhares sedutores e deslocando-o num “demi-monde” regido pelo desejo e pelo gozo.

\* \* \*

Eduardo Peñuela Cañizal (1996: 19-21), numa visão de conjunto da produção cinematográfica espanhola, faz o balanço de que o denominador comum dos principais cineastas espanhóis é a *poética da família*:

*O tema da família assume formas muito diversas, mas, no caso do cinema espanhol, ele percorre veredas que passam pelas circunstâncias do social e se adentram nos porões do inconsciente. Nesse percurso, os desastres da guerra civil não só deixaram sinais da tremenda hecatombe, mas trouxeram à tona nódoas primordiais, já que,*

ao se *deteriorar as relações sociais e os espaços da convivência coletiva terem ficado, por assim dizer, mais reduzidos, a família teve de enfrentar seus fantasmas mais íntimos, vendo-se obrigada a desvelar segredos e a dessoterrar velhos fantasmas. [...] Pode-se dizer, por conseguinte, que a deterioração das relações sociais e os ditames da censura foram, embora possa parecer paradoxal, os motivos que levaram os principais cineastas espanhóis à construção de uma *poética da família*.*

*Copacabana* de Carla Camurati – concluo – é um microcosmo semântico com todos seus requintes que baliza uma *poética do carnaval*.

\* \* \* \* \*

## Bibliografia

- ALMODÓVAR, Pedro. *Un cine visceral: conversaciones con Frédéric Strauss*. Madrid: El País, 1995.
- ARASSE, Daniel. *Le détail*. Paris: Flammarion, 1992.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro, Garnier, 1988.
- BARTHES, Roland. *Le degré zero de l'écriture*. Paris: Seuil, 1972.
- \_\_\_\_\_. *et alii. Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982.
- BÄTZNER, Nike. *Mantegna*. Köln: Könemann, 1998.
- BAKHTIN(E), Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BAKHTIN(E). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.



- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 tomos. Barcelona: Emecé, 1989.
- BUÑUEL, Luis. *Obra literaria*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1982.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BUTCHER, Pedro. *Abril despedaçado : história de um filme*. São Paulo, Schwarcz, 2002.
- COUTO, José Geraldo. “Carlota Joaquina e a História no cinema”. In: *Imagens, 04*. São Paulo: UNICAMP, 1995.
- FREUD, Sigmund. *Freud-Studienausgabe*. 11 Bände. Frankfurt am Main: Fischer, 1989.
- GARCÍA DE LEÓN, Maria & Maldonado, Teresa. *Pedro Almodóvar, la otra España cañí (sociología y crítica cinematográficas)*. Ciudad Real: BAM, 1989.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Total de greguerías*. Madrid: Aguilar, 1955.
- KRAUSS, Rosalind E. *The optical unconscious*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1998.
- MACHADO, José Pedro. *Dicionário onomástico etimológico da língua portuguesa*. 3 tomos. Lisboa: Confluência, s.d.
- MANRIQUE, Jorge. *Obra completa*. Barcelona: Ediciones 29, 1978.
- NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. “O tempo mnésico da enunciação e o tempo crônico do enunciado em Carlota Joaquina”. In: *Significação* 16, São Paulo: Annablume, 2001.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo (org.) *Um jato na contramão: Buñuel no México*. São Paulo: COM-ARTE-ECA, Perspectiva, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Urdidura de sigilos: ensaio sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume / ECA-USP, 1996.
- REZENDE, Antonio Paulo. *Uma trama revolucionária? Do Tenentismo à Revolução de 30*. São Paulo, Atual, 1991.
- SILVA, Ignacio Assis. *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*. São Paulo: UNESP, 1995.
- TESSON, Charles. *Luis Buñuel*. Paris: Cahiers du cinéma, 1995.
- WARNCKE, Carsten-Peter. *Picasso*. Köln: Benedikt Taschen, 1999.



Na selva das imagens:  
Algumas contribuições para uma  
teoria da imagem na esfera das  
ciências da comunicação

MALENA SEGURA CONTRERA

NORVAL BAITELLO JUNIOR

---

Mackenzie/UNIP - PUC/SP

## Resumo

O número de autores e obras que se dedicam à compreensão dos fenômenos relacionados com a visualidade e sua exacerbação nas últimas décadas do século XX tem crescido, e, conseqüentemente, vem se acirrando a polêmica em torno deste campo de saber. As contribuições da neurologia, da psicologia, das ciências sociais e das ciências da linguagem sobre o tema têm se mostrado imprescindíveis para uma maior compreensão dos significados e dos usos da imagem para o campo da comunicação. Alguns desses aportes são tratados aqui, notadamente aqueles que transitam pelas áreas da teoria da cultura em suas interfaces com as ciências da comunicação; dentre eles, autores como A. Damásio, B. Cyrulnik, E. Morin, D. Linke e H. Belting recebem atenção privilegiada por transporem as fronteiras da monodisciplinaridade, oferecendo perspectivas mais complexas e processuais para o estudo da imagem no campo da comunicação, fugindo das tipologizações classificatórias.

## Abstract

The number of authors and works dedicated to the understanding of phenomena related to the visuality and its exacerbation in the last decades of the twentieth century has grown, and, consequently, the controversy around this field has been stirred. The contributions of neurology, psychology, social sciences and sciences of the language on the subject have proved essential for a larger understanding of the meanings and uses of image in the field of communication. Some of these contributions are treated here, notably those who transit through the areas of the theory of culture in its interfaces with sciences of communication; amongst them, authors such as A. Damásio, B. Cyrulnik, E. Morin, D. Linke and H. Belting receive privileged attention for transposing the borders of monodisciplinarity, offering more complex and procedural perspectives for the study of image in the field of communication, avoiding classificatory uses of typology.

## 1. Sobrevivência na selva da polissemia: sobre o conceito de imagem

**D**etlev Linke, em seu livro *Arte e cérebro – A conquista do invisível* (2001:11-21), reitera o importante papel da luz para a história do homem. Mas, ao mesmo tempo lembra que o homem não é um ser de luz (*Lichtwesen*); apenas uma pequena parcela de seus pensamentos seria transparente. Afirmar que após a Psicanálise também a pesquisa neurológica vem mostrando que “os luminosos cristais de gelo da consciência estão ocultos, em mais de nove décimos, no mar dos processos impenetráveis”. Assim, seríamos semi-zumbis (*Halbzombies*), cuja consciência obedece a um autômato praticamente desconhecido. E “as zonas frutíferas do espírito se situariam entre o mar das imagens e o deserto da solidão”.

Vivendo, no entanto em meio ao dilúvio das imagens luminosas da sociedade midiática, pouco podemos saber sobre elas mesmas, por excesso de proximidade e por falta de obscuridade. Assim, ganha terreno uma discussão menos simplista sobre este “mar”, como constituição de uma teoria da imagem.

Iniciando pelo mais palpável e palatável dentro de um conceito em sua origem pouco palpável e ainda menos palatável,<sup>1</sup> as chamadas ciências duras nos oferecem algumas indispensáveis “imagens conceituais” sobre as imagens. Buscando chão firme para um conceito

---

1. A etimologia revela que a palavra latina 'imago' possui uma forte vinculação com os retratos de pessoas mortas. Poderíamos especular que a obscura origem da palavra latina, com muitas possíveis raízes indo-européias, tenha nascido mesmo das representações dos mortos. Cf. Baitello (2000).

muitas vezes fluido. Apenas dentro do campo da Neurologia já poderíamos enumerar listas de autores,<sup>2</sup> mas talvez nenhum deles tenha se dedicado tão centralmente ao tema como o neurologista Antonio Damásio:

*“Imagem designa um padrão mental em qualquer modalidade sensorial, como, por exemplo, uma imagem sonora, uma imagem tátil, a imagem de um bem-estar. Essas imagens comunicam aspectos das características físicas do objeto e podem comunicar também a reação de gostar ou não gostar que podemos ter em relação ao objeto, os planos referentes a ele que podemos ter ou a rede de relações desse objeto em meio a outros objetos.”*  
(A. Damásio: 2000: 24-25)<sup>3</sup>

2. Oliver Sacks, Alexander Romanovitch Lurija, Detlev Linke poderiam oferecer apenas alguns dos exemplos muito interessantes. Os dois primeiros relatam com grande acuidade anamneses de indivíduos que padeceram de diferentes tipos de neuropatologias das imagens (imagens acústicas, visuais ou proprioceptivas). O último, igualmente neurologista, mas também filósofo, professor de filosofia e comunicólogo, constrói uma instigante reflexão sobre a imagem artística e seus fundamentos neurológicos (sobretudo em obras como *Kunst und Gehirn. Die Eroberung des Unsichtbaren - Arte e cérebro. A conquista do invisível*). Ainda mais profundo, na direção de uma arqui-etologia ou de uma eto-arqueologia da imagem, oferecem-nos os trabalhos de investigação sobre a capacidade pictórica de chimpanzés e gorilas relatados por Desmond Morris (1968), em seu *Biology of art* (Der malende Affe, München: dtv).
3. Para uma compreensão cognitiva de imagem, citamos António Damásio, em um fragmento que ressalta a importância das imagens na construção do pensamento humano: “*Refiro-me ao termo imagens como padrões mentais com uma estrutura construída com os sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais – visual, auditiva, olfativa, gustatória e sômato-sensitiva. A modalidade sômato-sensitiva (a palavra provém do grego sôma, que significa ‘corpo’) inclui várias formas de percepção: tato, temperatura, dor, e muscular, visceral e vestibular. A palavra imagem não se refere apenas a imagem ‘visual’, e também não há nada de estático nas imagens... As imagens de todas as modalidades ‘retratam’ processos e entidades de todos os tipos, concretos e abstratos. As imagens também ‘retratam’ as propriedades físicas das entidades e, às vezes imprecisamente, às vezes não, as relações espaciais e temporais entre entidades, bem como as ações destas. Em suma, o processo que chegamos a conhecer como mente quando imagens mentais se tornam nossas, como resultado da consciência, é um fluxo contínuo de imagens, e muitas delas se revelam logicamente inter-relacionadas. O fluxo avança no*

Damásio, em outro momento de *O mistério da consciência* deixa claro que toma o conceito de “imagem” como sinônimo do de “representação”, reafirmando o que sabemos sobre as representações ao dizer que a representação, longe de reproduzir o objeto percebido pelos sentidos, é uma construção cognitiva:

*“Ademais, seja qual for o grau de fidelidade (ao objeto percebido), os padrões neurais e as imagens mentais correspondentes são criações do cérebro tanto quanto produtos da realidade externa que levou à sua criação.”*  
(A. Damásio: 2000: 405)

Neste sentido há duas questões que nos parecem pertinentes aos estudos da imagem no âmbito das Ciências da Comunicação (e da Teoria da Mídia):

- a) em primeiro lugar, o fluxo de mão dupla existente entre a *motivação interna, de natureza psíquica* e a *captação externa* que se articula na criação das imagens com as quais pensamos. Tal fluxo de mão dupla inaugura a discussão sobre as teorias do imaginário, por um lado, e as teorias da recepção, por outro. Também a questão das imagens psíquicas e a questão das imagens oníricas caberiam ser discutidas neste âmbito da Teoria da Imagem;
- b) em segundo lugar, as conseqüências (sócio-ecológicas e psicológicas) do predomínio avassalador dos sistemas comunicativos sensorio-visuais em detrimento das outras modalidades perceptivas. Os sistemas perceptivos de tipo tátil, olfativo, gustativo, até mesmo a comunicação de tipo auditivo, mas especialmente aqueles que Damásio chama de *sômato-sensitivos*,<sup>4</sup> necessariamente são afetados pela hipertrofia da

---

tempo, rápido ou lento, ordenadamente ou aos trambolhões, e às vezes segue não uma, mas várias seqüências. Às vezes as seqüências são concorrentes, outras vezes convergentes e divergentes, ou ainda sobrepostas. Pensamento é uma palavra aceitável para denotar esse fluxo de imagens.” (A. Damásio: 2000: 402-403)

4. “Até mesmo os sentimentos que constituem o pano de fundo de cada instante mental são imagens, no sentido exposto acima: imagens sômato-sensitivas, ou seja, que sinalizam principalmente aspectos do estado do corpo.” (A. Damásio: 2000: 403).

visualidade. Isto nos conduz às reflexões críticas cada vez mais freqüentes sobre a era da exacerbação da visualidade, do simulacro e da iconofagia.<sup>5</sup>

Tais questões nos levam a considerar a tipologia proposta pelo teórico da mídia e historiador da imagem Hans Belting, que postula a distinção entre imagens endógenas e imagens exógenas. Tal tipologia nos possibilitará operar com hipóteses e cenários bastante interessantes, abrindo perspectivas investigativas para uma possível teoria da imagem que não se restrinja às puras classificações formais, de tipo semiótico ou de qualquer outro tipo, mas que considere ecossistemas comunicativos históricos em sua complexidade (desde já etológica, artística, sócio-antropológica, psicológica, epistemológica, histórica e comunicativa).

Se buscarmos, por exemplo, pela história da imagem necessariamente temos de lembrar da importante questão que E. Morin já levantou sobre as primeiras formas de representação e da utilização das imagens nos ritos preparatórios de caça do homem primitivo. Baseando-se na noção de duplo, ele diz sobre a função mágica das imagens que:

*“Desde então, a imagem não é só uma simples imagem, mas contém a presença do duplo do ser representado e permite, por seu intermédio, agir sobre esse ser; é esta ação que é propriamente mágica: rito de evocação pela imagem, rito de invocação à imagem, rito de possessão sobre a imagem (enfeitiçamento)”*. (E. Morin: 1988: 98-99)

Assim, segundo Morin, a função inicial da imagem é representativa, é tornar presente o ausente, ou atingi-lo de algum modo em sua própria materialidade, e essa função é exercida desde o início em uma prática essencialmente mágica. Tal função, bastante conhecida e já exaustivamente estudada, não constitui, no entanto,

---

5. Como, por exemplo, trabalham os autores: P. Virillio, J. Baudrillard, D. Kamper, N. Baitello Jr. e outros.



uma característica apenas arcaica da imagem ou mesmo uma função apenas das imagens em âmbitos de culto. Ao contrário, sabe-se que esse potencial enfeitiçador da imagem é amplamente usado em nossos dias pela televisão, pelo cinema, pela internet, pela publicidade, pela moda. E isto lança uma luz, por exemplo, sobre os mecanismos de vinculação e seus efeitos psicológicos e cognitivos que constituem o recente fenômeno da teleparticipação e da teledependência, permitindo compreendê-los melhor. Assim os hard-users<sup>6</sup> poderiam ser comparados a zumbis contemporâneos, enfeitiçados pelas imagens ao extremo, a ponto de perder a própria identidade, que se funde psicologicamente ao universo simbólico da mídia eletrônica.

E. Morin, ainda contribuindo enormemente para uma melhor compreensão do papel antropológico e comunicativo da imagem, analisa seu papel enquanto *eidolon* (in *O Paradigma Perdido*) que exerce um enorme poder de invasão, evocando no homem toda a carga projetiva de que sua afetividade é capaz. Os fenômenos comunicativos de massa exploraram e exploram (economicamente, ideologicamente) ao extremo esse poder de cristalização e potencialização simbólica da imagem na criação dos ídolos da cultura pop. Por isso, na publicidade, por exemplo, não se trata apenas de convencer de que o produto oferecido é desejável, mas sobretudo de reiterar à exaustão o poder da própria forma de oferecimento, da própria linguagem “enfeitiçadora” das imagens idólatras.

A partir de uma outra perspectiva, mas chegando a resultados análogos, o etólogo Boris Cyrulnik fala de um “ensorcellement du monde”, enfeitiçamento do mundo, de um encantamento e de uma captura a partir das imagens (visuais, auditivas, olfativas, táteis):

*“As imagens visuais e as imagens sonoras realizam grandes actuações a fim de cativarem a atenção do outro. Assim que se pode sugerir uma imagem visual ou auditiva, muda-se de registro; cativa-se a atenção, desencadeando uma representação. ‘A visão é a arte de ver coisas*

---

6. Sobre esse fenômeno dos hard-users na comunicação, Leão Serva se refere, no livro *Jornalismo e Desinformação*.

*invisíveis*'[ ], com a condição de saber evocar imagens. A audição permite, também ela, ver coisas invisíveis, com a condição de saber articular as palavras que as fazem ver. Deste modo, a molécula move e comove, a pressão física capta tocando, ao passo que a gustação e o olfacto afloram a boca do cérebro do nariz. Estas estimulações sensoriais imobilizam por um breve instante, exactamente o tempo de provocarem um movimento de atracção ou de fuga, de cheiro ou de mastigação. Este não é o caso das imagens visuais e auditivas que captam e põem na expectativa." (B. Cyrulnik: 1999: 97-98)

## 2. Imagens endógenas e imagens exógenas: o imaginário e a ecologia da comunicação

As imagens geradas pelo universo interior, que o alimentam e movimentam, trazidas à consciência e partilhadas pelos diferentes sistemas de tradução, constituem as chamadas imagens endógenas. Dentre elas sempre se destacaram como campo de atenção do homem aquelas produzidas involuntariamente pelo sono paradoxal (já presente nos animais superiores a partir da homeotermia), as imagens oníricas. Independentemente da vontade e da consciência e voluntariamente enigmáticas e cifradas, tais imagens sempre motivaram tentativas de sistemas interpretativos que buscam correspondências exteriores. Sua natureza de imagem interior inaugura por assim dizer uma maneira própria de codificação, com uma sintaxe própria, com um sistema semântico de peculiar complexidade e um repertório ou "vocabulário" indissociáveis da história e das histórias pessoais, ou seja, da vivência cultural do sonhador.<sup>7</sup>

---

7. Cabe também aqui lembrar a presença importantíssima do "sonho diurno" (Tagtraum), figura-chave da filosofia de Ernst Bloch, uma espécie de transição para a construção de cenários prospectivos e retrospectivos mais abstratos que conferem ao homem sua capacidade de abstração. Ou ainda a técnica terapêutica desenvolvida por C. G. Jung, a imaginação ativa, que ele mesmo descrevia como uma espécie de sonhar acordado auto-induzido.

Já aquelas imagens criadas para transitar pelo universo exterior, sobre suportes materiais fixos ou móveis, constituiriam as chamadas imagens exógenas. Seu percurso histórico e seu papel social se confundem e se mesclam com a história humana de registrar suas imagens, desde as primeiras representações paleolíticas conhecidas, passando pela criação de figuras de culto, pelas transformações pictográficas que darão origem à escrita, pelos diversos sistemas de escrita e pelas recentes formas da imagem mediática. Indispensável lembrar aqui a importante passagem do valor de culto para o valor de exposição, assinalada por Walter Benjamin, demarcando a era da reprodutibilidade técnica como o início da proliferação das imagens exógenas.

Ambas, imagens endógenas e imagens exógenas, são evidentemente mediadoras de sentidos e enquanto as imagens exógenas veiculam esses sentidos em mensagens inter-pessoais, as endógenas são portadoras de mensagens intra-pessoais. A leitura dos sentidos que essas imagens carregam ocupou desde sempre a atenção dos agrupamentos sociais: até mesmo a leitura das imagens oníricas constituía tema central das sociedades arcaicas que entendiam que o sonho possuía caráter oracular e deveria portanto ser compartilhado com todo o grupo. Assim, havia menos dissociação entre o universo das imagens endógenas e exógenas, alimentando e garantindo os processos de simbolização.<sup>8</sup>

Esse movimento de mão dupla e sua homeostase é que se encontra afetado com a exacerbação das imagens exógenas, já que quanto mais aumenta o seu fluxo, mais somos solicitados (e vemos nossa atenção nisso concentrada) a um contínuo movimento de exteriorização. Na mesma proporção dedica-se tanto menos atenção às imagens endógenas. Estas, é claro, não se extinguem, mas tornam-se cada vez mais inacessíveis, relegadas a um segundo e terceiro planos. Ao invés de cumprirem o papel de alimentar o âmbito externo, passam a espelhá-lo indiscriminada e acriticamente. O resultado é

---

8. Sobre a questão da crise das capacidades simbólicas e o literalismo, ver o artigo "Jornalismo e Mídia – paranóia e crise das competências simbólicas", Revista Ghrebh no. 1, [www.cisc.org.br/ghrebh](http://www.cisc.org.br/ghrebh).

que o homem do séculos XX e XXI se vê continuamente solicitado a responder às imagens do mundo, mas não pode organizá-las no seu próprio mundo interior, caótico e subnutrido de vínculos internos, perdendo o contato com suas próprias histórias.<sup>9</sup> Assim, o homem contemporâneo está cada vez mais saturado de imagens exógenas e subnutrido de imagens endógenas. Este seria um dos fenômenos que contribuem para o atual desequilíbrio na 'ecologia da comunicação'.<sup>10</sup>

### 3. A imagem e sua função vinculadora

A partir do momento da pré-história em que o homem desenvolve a representação a partir do surgimento da consciência (cf. E. Morin), inicialmente tomando-a como duplo do representado, passa imediatamente a utilizá-la para se aproximar desse ser por ela representado, ou a ele se referir, ou ainda a ele se relacionar por meio de processos simbólicos. A imagem inaugura então sua grande função, seu papel de vinculadora. Esse processo, que é a própria essência da representação e da criação da linguagem humana é, desde seu início, um processo semiótico, ou seja, de criação de imagens cognitivas portadoras de sentido para o homem imaginante.

E essa questão é significativa para nossa reflexão porque a imagem só vincula quando ela é portadora de sentido. As imagens sem sentido da iconofagia são um testemunho do desespero humano das sociedades modernas superpopulosas e isolacionistas<sup>11</sup> pela criação de vínculos.

Nascida a partir da consciência, a imagem não se dissocia desta jamais, o que implica que o processo do que denominamos

---

9. Conforme J. Hillman, em *Cidade e Alma* e em *Cem anos de psicologia e o mundo está cada vez pior*.

10. Sobre o tema da Ecologia da Comunicação, referimo-nos ao conceito proposto por Vicente Romano, em um livro que se encontra em processo final de tradução e que em breve será lançado pela Ed. Annablume, de S. Paulo. Uma amostra de suas idéias a respeito podem ser encontradas em seus textos que se encontram no site [www.cisc.org.br/biblioteca](http://www.cisc.org.br/biblioteca).

11. Sobre o fenômeno da superpopulação temos um belo texto de K. Lorenz, em seu livro *Civilização e Pecado*.

consciência, e ao qual já nos referimos acima, é fundamental para organizar um sistema de significação pessoal a partir do qual as imagens exógenas possam ser percebidas e assimiladas num sistema complexo de significados. Quando a consciência está sub-alimentada pelas imagens endógenas, ou seja, quando não há vida simbólica interior, vida reflexiva, o sistema cognitivo pessoal acaba se colocando mais no papel de mero consumidor das imagens exógenas oferecidas pelo mercado do que como receptor e transformador dessas imagens, extraindo delas apenas os seus significados funcionais, e não os demais significados mais complexos que elas poderiam evocar. E no final as imagens exógenas restam ocas e inúteis, obtendo apenas resposta de padrões psíquicos autômatos e inconscientes como os padrões maníacos do consumo.

Quando eu comunico a imagem que tenho em minha mente (imagem endógena), imagem interna, esbarro na questão de que necessito de códigos, de suportes perceptíveis, de mídia para fazê-la chegar ao meu interlocutor/receptor, e ao fazer isso, é já a natureza desses elementos que está em questão e não mais apenas a natureza da imagem mental que se quer comunicar. A questão de perceber/filtrar/organizar que se impõe à recepção das imagens exógenas (as publicitárias, por exemplo) faz com que, ao receber uma imagem, estejamos muito mais expostos às especificidades desses elementos (código, mídia) do que ao conteúdo endógeno da imagem que se queria comunicar. Ou seja, estamos mais expostos ao ritual de enfeitiçamento do que ao teor do feitiço propriamente dito, como dizíamos anteriormente.

Nesse sentido, a mídia (com seus códigos, suportes, etc.) impõe uma natureza, uma materialidade que já não é mais a da imagem endógena que o emissor imaginou, mas que é na verdade uma imagem de sua própria natureza midiática, uma imagem de si mesma (ou uma imagem auto-referente), traíndo a natureza da imagem endógena motivadora do processo e rompendo o vínculo com as imagens endógenas, criando e alimentando um universo de superficialidades irrefletíveis, que apenas se dão a devorar.

Esse processo não acontece subitamente na história da imaginação humana, e alguns de seus degraus podem ser claramente

percebidos, momentos de um processo que também poderíamos nos referir como sendo aquele através do qual vai se perdendo o contato com as percepções concretas e as imagens sômato-motoras, indispensáveis para a formação da consciência humana (o que implica também em autoconsciência).

Nas sociedades arcaicas a imagem busca a representação. A imagem que representa propõe-se a tornar presente o ausente. Nas sociedades modernas, temos a imagem que constitui o universo do simulacro proposto por J. Baudrillard, aqui a imagem já não se preocupa mais com o referencial concretamente experimentado, ela simplesmente simula a existência de um referencial concreto, mentindo a respeito de sua existência (o que na sociedade da velocidade e do consumo passa a já não mais importar).

Contemporaneamente, vivemos em sociedade iconofágicas, e o fenômeno que temos é ainda mais extremo: inventa-se a imagem sem sequer a mínima referência a nenhum fenômeno percebido, sem a necessidade sequer de mentir, de simular.<sup>12</sup> O que importa já não é nem mais a imagem simulada, é apenas o processo de mostragem, de explicitação, do consumo e do auto-consumo<sup>13</sup> que se realiza por meio desse processo.

As experiências da percepção concreta (ou seja, as imagens que A. Damásio chama de sômato-motoras ou os processos cognitivos que F. Varela chama de enactivos) simplesmente não entram no jogo. É a era do homem que não é mais capaz de conjugar sua experiência perceptiva com sua vivência interior (a dissociação plena de uma era esquizofrênica), já que toda a forma de percepção e de vivência interior passa a ser submetida à era da vertiginosa produção de imagens funcionais que só se referem a si mesmas.

Dessa forma, põe-se a perder o poder maior das imagens percebidas (imagens exógenas) que reside justamente em acionar o repertório de significados que o receptor possui em sua memória cognitiva advindo de outras imagens que compõem esse repertório

---

12. Cf. Boorstin, Daniel (1961).

13. Sobre a questão do auto-consumo, referimo-nos ao apresentado no livro *O Método V*, de E. Morin.

imaginativo composto de uma gama de variedades sensoriais (imagens sômato-motoras, inclusive). Na contemporaneidade, por conta do exaustivo uso comercial das imagens visuais, essas imagens visuais percebidas evocam, por parte do receptor, apenas o desencadeamento cognitivo de mais imagens visuais do mesmo tipo, gerando um quadro muito próximo dos labirintos de espelhos nos quais a proliferação infinita das imagens apenas conduz ao nada.

## Bibliografia

- BAITELLO, N., “As imagens que nos devoram: Antropofagia e Iconofagia”, 2000, [www.cisc.org.br/biblioteca](http://www.cisc.org.br/biblioteca).
- BAUDRILLARD, J. *A ilusão vital*. R. de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A troca impossível*. R. de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- BELTING, Hans. *Likeness and presence: a history of image before the era of art*. Chicago: Chicago P., 1994.
- \_\_\_\_\_. *L’image et son public au Moyen Age*. Paris: Monfort, 1998a.
- \_\_\_\_\_. *Image et culte*. Paris: Cerf., 1998b.
- BELTING, Hans & KAMPER, D. *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, München: W.Fink, 2000.
- BELTING, Hans. *Bild-Anthropologie*. München: W.Fink, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Il culto delle immagini. Storia dell’icona dall’età imperiale al tardo Medioevo*. [...]: Nis Carocci Editore, 2001.
- BOORSTIN, Daniel (1961) *The image or What happened to the American dream*. N. York: Atheneum.
- CONTRERA, M. S. (2002) *Mídia e pânico: saturação da informação, violência e crise cultural na mídia*. S. Paulo: Annablume. (2002) “Jornalismo e mídia - paranóia e crise das competências simbólicas”, Revista Virtual Ghrebh- no. 1, [www.cisc.org.br/ghrebh](http://www.cisc.org.br/ghrebh).
- DAMÁSIO, A. *O mistério da consciência*. S. Paulo: Cia. das Letras, 2000.

- DURAND, G. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Ed. 70, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Estruturas antropológicas do imaginário*. S. Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Campos do imaginário*. Inst. Piaget, Lisboa, 1998.
- HILLMAN, J. *Cidade e alma*. S. Paulo: Nobel, 1993.
- JUNG, C. G. *A natureza da psique*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Vida simbólica*. Ed. Vozes, Petrópolis, 2000.
- LINKE, Detlev. *Kunst und Gehirn. Die Eroberung des Unsichtbaren*. Reinbeck: Rowohlt, 2001.
- MORIN, E. (1988) *O homem e a morte*. Lisboa: Publ. Europa-América.
- \_\_\_\_\_. *O paradigma perdido*. Lisboa: Publ. Europa-América, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O método 5*. P. Alegre: Sulina, 2002.
- MORRIS, Desmond (1968) *Der malende Affe (Biology of art)*. München: dtv.



# O Véu, a Bruma, a Tela e a Face — O negativo do documental na fotografia de imprensa<sup>1</sup>

1. Trabalho apresentado ao GT "Produção de Sentido nas Mídias",  
do XV Encontro da Compós, Unesp, Bauru, SP, em junho de 2006.

KATI ELIANA CAETANO  
SANDRA FISCHER

---

Universidade Tuiuti do Paraná / UTP

## Resumo

Embora destinada, a princípio, a homologar visualmente as informações e valores expressos no texto verbal, a fotografia de imprensa pode ganhar ares de suficiência capazes de suscitar leituras mais amplas do que aquelas a que se reporta. A escolha de uma imagem, tanto pela temática manifesta quanto pelo agenciamento de dispositivos discursivos e plásticos, condiciona percursos interpretativos que parecem validar certezas ou suscitam novas reflexões, instituindo regimes de interação distintos com o leitor. Para tanto, a imagem se reveste de marcas que a aproximam ou distanciam de sua pressuposta “essência” fotográfica.

### Palavras-chave

fotografia de imprensa, comunicação visual, imagem.

### Abstract

Although firstly destined at promoting visual homologation to information and values expressed by the verbal text, the press photograph can acquire a sort of autonomy that is capable of amplifying the reading possibilities. An image selection, both for the manifest thematic and for the arrangement of discursive and plastic devices, conditions interpretative paths that seem to validate certainties or that incite reflection, establishing with the reader distinct interaction regimes. For that, the image is embodied with marks that approximate or distance it from its presupposed photographic “essence”.

### Key words

press photograph, visual communication, image.

## Introdução

Dois fatos contemporâneos merecem ser citados para abertura deste trabalho, pelas reflexões que suscitam a propósito do papel do fotojornalismo na construção de regimes de sentido e de interação que estabelecem com os leitores.

O primeiro diz respeito ao comentário feito pelo crítico de arte norte-americano Max Kozloff (In: Castro, 1998, p.70), por ocasião da mostra *Hecho em Latinoamérica II*, realizada no México, quando, diante da diversidade e natureza do material selecionado para a mostra, e na qualidade de jurado, fez a seguinte declaração: “los límites entre el espacio histórico del fotoperiodismo y esta visión fantástica sin tiempo, son mucho más fluidos que en mi propia cultura”. Essa observação fundamenta, por sua vez, o pensamento de Fernando Castro, no artigo relativo à análise das fotografias selecionadas, para quem: /.../ “las clasificaciones de género no siempre están claramente ilustradas en la fotografía latinoamericana. Documentar, por ejemplo, no excluye la ambigüedad o la fantasía.” (1998, p. 70)

O segundo fato nos remete à premiação do concurso World Press Photo de 2005, que atribuiu o primeiro lugar à fotografia do indiano Arko Datta, da agência de notícias britânica Reuters. A imagem ganhadora, em cores, mostra a dor de uma mulher da região de Cuddalores que chora a morte de um familiar, vítima do tsunami ocorrido na região asiática, considerado o maior desastre natural do início do século XXI. A revista de fotógrafos *Cuartoscuro* explica que o presidente do jurado, Diego Goldberg, qualificou a imagem de “verdadera foto de actualidad, em la que queda plasmada de forma clara la visión del fotógrafo”, esclarecendo ainda que o jurado teve

que deliberar entre 69190 fotos, enviadas por 4266 fotógrafos procedentes de 123 países. ([www.cuartoscuro.com.mx/71/articulos.html](http://www.cuartoscuro.com.mx/71/articulos.html))

Compreender o sentido de uma foto em que “está plasmada a visão do fotógrafo” ou reconhecer a fluidez dos limites entre certo tipo de foto artística e documental, implica necessariamente duas posturas: colocar-se do lado do fotógrafo, assumindo o máximo possível o seu olhar, e o que ele filtra da sua percepção-emoção, e admitir que os processos cognitivos, de ordem intelectual, nem sempre excluem favorecimentos emotivos, fundados na relação sensível entre os participantes de um ato comunicativo. Para estar do lado do fotógrafo, porém, não basta querer; é preciso que dispositivos visuais sejam acionados em diferentes instâncias do discurso de modo a levar o leitor/espectador a se deter diante de uma imagem, sobretudo quando ela “ilustra” um texto verbal e concorre com outras na superfície de uma página, e, no ato contemplativo, que ela não só expresse o verbal, mas que o diga de outra maneira, à sua maneira enquanto sistema simbólico visual, e a ele acrescente outras imagens, valores, suscite dúvidas, novas leituras, vontade de entender, saber mais. É conhecido o ritmo em que as informações se processam na produção de um diário, o recurso a imagens de bancos de dados, o papel do editor-redator na seleção e organização das matérias, etc. Não pretendemos aqui falar de uma intencionalidade subjacente ao ato fotográfico que se reconstrói sem mácula até o produto final da sua divulgação numa folha de jornal, mas do compartilhamento de percepções e sensações que certos discursos provocam pelo agenciamento formal que fazem de suas unidades constitutivas.

Este é o objetivo do presente ensaio: proceder à leitura de algumas imagens fotográficas de jornalismo que têm a novidade do visual, portanto que não preenchem apenas uma função ilustrativa, e que favorecem a diluição do gênero documental em proveito de uma fala múltipla, que remete tanto ao fato pontualmente ilustrado quanto ao mergulho em outros dados, no mesmo sentido em que Roman Jakobson (1970, p. 130), ao falar da singularidade da função poética, a definia como uma manifestação da linguagem caracterizada pela projeção, no eixo das combinações, do princípio de equivalência do paradigma, aqui entendido não só como paradigma verbal, mas iconográfico, cultural no sentido amplo.

A idéia é que ao falar da fotografia, sobretudo do fotojornalismo, situamo-nos num quadro de expectativas de referencialidade mais próximo de seu caráter indicial e nos surpreendemos ao descobri-la, em certos momentos, como imagem, portanto como simulacro. Sua natureza parece definir-se assim numa linha contínua entre a indicialidade e o simbólico, entre o altamente figurativo, iconizado, comprometido a conferir efeitos de realidade ao referente, como se ele existisse *a priori* e a foto não fizesse mais nada do que captá-lo, e o figurativo em ato de construção, com ganhos de sentidos gerados não só pelo que a foto comporta de indicial, mas sobretudo pelo que implica de seleção, organização, colocação em relevo, criando conotações passíveis de serem compreendidas graças ao universo pragmático de referências comum evocado. Vincular a foto a esse valor de imagem não significa sempre associá-la aos sistemas pictóricos, mas situá-la, na sua condição mesma de fotografia, no domínio das linguagens utilizadas pelo homem no estabelecimento de interações e comunicações com os outros homens.

Ao discutir a fotografia da perspectiva de sua relação com a realidade, Floch (1986, p. 20) já havia desenvolvido um modelo operacional, fundado sobre quatro categorias gerais (referencial, mítica, oblíqua e substancial), que formalizava diferentes concepções de linguagem fotográfica subjacentes. O presente trabalho, no entanto, vai numa outra direção: falamos da relação da imagem com o enunciatário na sua forma de complementação, preenchimento ou explicação do texto verbal, ou da imagem na afixagem (Fontanille, 2005, p. 37-76) jornalística enquanto estratégia de conjunção com o verbal para a eficácia comunicativa.

No âmbito desse tipo de preocupação é que interessa perguntar : do que elas, as imagens, nos falam, por que paramos nosso olhar sobre as mesmas? Com o intuito de responder essa questão, passamos por 4 fotos que têm em comum o fato de implicarem leituras ambivalentes, sobretudo quando reagrupadas nesse conjunto. O que permite reuni-las num corpo homogêneo é que podem ser abordadas por dois regimes de interação com o destinatário, metaforizados em suas próprias organizações enquanto linguagens: implicam, duas a duas, os atos de velar ou desvelar os referentes a

que se reportam, aproximando ou distanciando-os de nossa apreensão, e com isso reforçando estereótipos ou despertando reflexões críticas.

Em princípio, cabe discutir o que essas 4 fotos têm em comum, ou seja, o que nos permite considerá-las representações fotográficas de vidência-evidência (Fontcuberta, 1996, p. 8-15) no sentido de descoberta ou percepimento?

Sobre esta questão, é relevante lembrar que as primeiras formas de reprodução de um objeto ou cena projetados sobre uma superfície se processavam por meio de telas, tecidos ou vidros (depois pela mediação da lente), que permitiam uma certa transparência, ainda que filtrada, do referente. Ora, pode-se dizer que as imagens selecionadas elevam ao valor de metáfora essa condição inerente ao ato fotográfico. A primeira foto (Fig. I) extraída da 1ª página do diário Folha de São Paulo de 18/06/2005, sobre as eleições no Irã, apresenta mulheres muçulmanas, cobertas com véus negros, dispostas em fila para votação à presidência do país, fotografadas de costas. Entre elas, a figura de uma menina, também de véu na cor branca, volta-se para olhar o fotógrafo no momento do clique (Patrick Baz – France Presse). A segunda foto (Fig. II), retirada também da 1ª página da FSP, do dia 23/04/2005, ilustra o tema do conflito Israel-Palestina e representa um grupo de judeus ortodoxos em oração para a Páscoa Judaica, durante período de trégua, visualizados através de uma cortina de fumaça provocada pelo fogo (Oded Bality – Associated Press). A imagem seguinte (Fig. III), extraída da primeira página de Caderno Especial da FSP, intitulado A morte do Papa, de 03/04/2005, retrata um menino fotografado em confessionário no Vaticano, aparentemente em foto encenada (Marco Longari – France Presse). Por último, uma foto brasileira retirada da revista *Photógraphos*, de artigo especial dedicado ao fotojornalismo (Oliveira, 2005, p. 14-27), expõe mais uma cena cotidiana de assassinato aparentemente ocorrido na periferia de alguma grande cidade brasileira, tendo em primeiro plano a figura desproporcional do rosto de um menino que sorri para as câmeras (Evandro Teixeira, p. 22). Nas 3 primeiras, a presença de um filtro interpondo-se entre a imagem representada e a percepção do leitor é evidente e se manifesta em diferentes instâncias nos níveis discursivos e no plano da expressão plástica.



Figura I – O véu  
Fonte – FSP, 18/06/05.



Figura II – A bruma  
Fonte – FSP, 23/04/05.

**ESCUZANDO-ESCUZANDO** Julvoa ortodoxos em uma homenagem preparada ao passô a Passoa Judéica, que comemora Yom, Hiteho-  
Moto, presidente de Autoridade Nacional Palestina, hoje para Anjo Shimon, ovelho de Yom, para feticção de pelo dino. Pág. 101



Figura III – A tela  
Fonte – FSP, 03/04/05.



Figura IV – A face  
Fonte – OLIVEIRA, 2005, p. 22.

Na foto das iranianas, os véus preto e branco dão a configuração fundo-forma à cena, instituindo dimensão aos corpos, numa primeira tomada emergidos como uma massa uniforme, e profundidade espacial ao todo. Na imagem dos judeus em oração, é a fumaça que compõe o cenário brumoso sob o qual as figuras têm seus contornos diluídos em efeitos de uma técnica impressionista. Na figura do menino de olhar melancólico, sem véu e sem bruma, trata-se da própria lógica pictórica da imagem, portanto de um agenciamento dos formantes plásticos da expressão, que determinam o filtro de leitura propiciando à fotografia a sensação de uma tela. O próprio texto verbal fortalece esse viés interpretativo ao afirmar “Como um quadro!”; e ficamos perplexos diante dessa “pintura”, duvidando de que não se trata de um quadro.

Véu, bruma e tela correspondem, assim, a modalidades de manifestação sensível presentes, respectivamente, nas instâncias discursiva e plástica (nitidez vs embaçamento, contrastes cromáticos e de luz e sombra). A idéia de cobertura ou filtro que encerram acentua a relação descontínua entre o que representam e suas manifestações simbólicas, refuncionalizando a fotografia em sua condição de testemunha ocular para posicioná-la como uma linguagem que constrói subjetivamente a realidade. Do agenciamento minimal da foto I (eleições iranianas), passando pela iconicidade esparsa da técnica impressionista da foto II (israelenses orando), até o naturalismo renascentista da foto III, o que observamos é a força centrípeta da imagem se impondo como estratégia de ajustamento ao contexto do jornal e deste ao contexto de outras mídias na fase da propalada crise da imprensa escrita.

Resta a referência à foto IV, com a tomada da face, e, por pressuposição, a possibilidade de analisá-la também pelo que ela pode comportar de máscara. Para essa relação, convém retomar o sentido dicionário deste termo – máscara - enfatizando alguns de seus conceitos: peça destinada a cobrir o rosto, para disfarçar a pessoa que o põe; molde que se tira do rosto dos cadáveres; e, por fim, fisionomia, rosto, face. Numa mirada inicial, a foto descreve o corpo de um morto estendido ao fundo, em tomada ligeiramente apagada no segundo plano, e observado por outras pessoas cujas presenças



estão insinuadas por pernas e pés. Na frente, o rosto de um garoto posicionado na linha vertical em relação ao corpo do fundo, como se tivesse se interposto abruptamente entre a objetiva e o cadáver no momento da captura, obstruindo a visão do que seria o fato principal a ser retratado, e dando cara aos rostos invisíveis.

A mesma descontinuidade operada nas fotos anteriores reaparece aqui, agora no âmbito do próprio enunciado, entre primeiro e segundo plano. Essa dupla espacialidade constrói-se sobre pares francamente opositivos: corpo estendido na horizontal vs corpo vertical; inerte vs dinâmico; passivo vs ativo; objeto fotográfico vs sujeito que se faz fotografar; face oculta vs face exposta; tragédia vs alegria; morte vs vida. Pode-se identificar a lógica da máscara nesse esquema, uma vez que ela pode velar o sorriso pela carranca ou a tristeza pelo riso “sardônico”. Assim também, ela encarna possíveis papéis actanciais: em contraste com o trágico da morte, a felicidade da vida que irrompe no sorriso escancarado, inscrevendo uma duratividade na dupla ruptura temporal imposta tanto pela morte quanto pelo ato fotográfico. A entrada do garoto na imagem aparece como uma força que transgride essa inevitabilidade do corte, da parada, inserindo movimento, energia, novidade ao cotidiano saturado das mesmas imagens.

Por esse viés, tal foto pode ser associada àquela das iranianas, criando um subgrupo no conjunto das 4, marcado figurativamente pela presença da criança, com toda a carga semântica de inocência e transgressão involuntária que pode conter, e enunciativamente pela convocação do espectador para o quadro pela visão recíproca que seus olhares nos impõem. Não por acaso, as outras duas imagens, dos judeus e do menino italiano, foram agrupadas num outro pólo, aquele do distanciamento. Pode-se questionar se a foto do menino no Vaticano não se enquadraria no primeiro grupo, tendo em vista que parece estarmos diante de um mecanismo enunciativo similar. Ora, o menino italiano está configurado segundo uma lógica do retrato em seu estilo mais suntuoso, colocando-o num espaço-tempo outro do que aquele do momento enunciativo (o olhar da pintura), e, talvez por decorrência, ele não nos olha; seu olhar parece se perder no devaneio, numa espécie de indiferença ativa ao que o cerca cujo efeito passional está mais próximo da melancolia.

Em suma, as imagens foram selecionadas em função desse estatuto: porque implicam mais do que a sua inserção ilustrativa ou complementar ao texto verbal exigiria; não se trata, portanto, de detectar apenas aí o caráter polissêmico da imagem, mas de pôr em relevo o fato de que em tais contextos a imagem acentua traços de sentido mais amplos do que aqueles que a legenda verbal indica, do que deriva, necessariamente, a demanda de um mergulho do leitor no entrelaçado sistema de seus subcódigos culturais. Pode-se dizer que o mesmo é levado a parar sobre a imagem e a se perguntar por que ela e não outra complementa o conteúdo veiculado pelo verbal. A fotografia dos judeus em oração, durante o cessar fogo, mal divisados pela bruma que os envolve, diz algo a mais do que essa trégua numa luta atávica; o menino em estado contemplativo no confessionário convoca referências e leituras que extrapolam a imediatividade do drama da morte de João Paulo II; a menina muçulmana que nos convoca com seu olhar, única luz no meio do fundo negro, e o menino brasileiro com seu largo sorriso se impondo à presença da tragédia urbana cotidiana, são mais insistentes como traços de conteúdo do que a factualidade a que se reportam.

Antes de dar desenvolvimento à discussão dos dois grupos assim representados, é necessário, no entanto, abordá-los em seus contextos – o espaço das primeiras páginas.

## O papel narrativo das primeiras páginas

São suficientemente conhecidos os valores assumidos pelas informações da primeira página. Nas distintas formas de afixagem, Fontanille (2005, p. 37-76) reitera tal papel ao afirmar que, nesse espaço, tudo adquire a importância da intensificação de uma matéria, pois aí as imagens, legendas, manchetes, títulos e subtítulos colocam em destaque notícias ou informações que devem ser priorizadas. Constituem, em suma, estratégias hierarquizadas no conjunto de outros procedimentos de disposição, combinação ou composição. No caso dos jornais, por exemplo, podemos dizer que é preciso atrair a atenção, entre tantas chamadas, para a pluralidade visual interna, em princípio cansativa já na avaliação de sua extensão, principalmente

quando se considera a economia da televisão, da internet ou mesmo do rádio. Por isso, não só atrativas, tais informações verbo-visuais devem despertar o gosto da explicação, do detalhamento, da justificação, uma vez que o conteúdo nuclear está ali suficientemente tematizado e, no caso das imagens, figurativizado. Como bem nos lembra o autor:

*A ostentação, a seleção e a intensificação supostamente desencadeiam um processo de captação e uma expectativa de leitura, mas também, e muito freqüentemente, uma frustração latente que demanda uma reparação posterior. Em todos os casos, um interesse e um querer saber, mais ou menos intensos e concentrados, são despertados. (Significação e visualidade, 2005, p. 47)*

Se a chamada da primeira página desincumbe-se bem de seu papel de despertar interesses por mais informações sobre um tema, podemos dizer que ela manifesta uma dupla determinação: a de parecer refletir inocentemente ou naturalmente os acontecimentos da véspera e a de se posicionar como a geradora das informações relevantes, o que condiciona de certa maneira o percurso da leitura. A par dessas duas funções, porém, é necessário considerá-la no quadro de um programa narrativo que trabalha a tensão da espera e da satisfação, para a solução da qual a leitura das páginas internas apareça como necessária e não contingente. No entanto, enquanto a primeira página de um jornal (ou pelo menos as primeiras de cada caderno) busca se destacar pela excepcionalidade do dizer, mais do que pelo dito, uma vez que nem sempre fatos extraordinários acontecem, é importante esclarecer que as fotos internas, em geral, reiteram o “já visto”, como se os programas de espera de novidade impusessem um limite para suportá-las: é preciso voltar ao lugar comum, dotar o jornalismo de sua suposta missão de esclarecedora dos fatos e possibilitar ao leitor o domínio dos acontecimentos do mundo da maneira mais prevista possível.

## Organizando as imagens

Voltemos ao nosso raciocínio inicial – os dois grupos de fotos – retomando, a princípio, a distinção de Joan Fontcuberta (1996, p. 8-15) entre vidência e evidência. Fundamentado na existência de um duplo movimento da fotografia assentado seja no seu papel documental, em que os fatos se evidenciam visualmente, seja no seu valor heurístico, de descoberta, portanto de vidência, o autor propõe que a vidência, normalmente vinculada ao reconhecimento do que foi, seja também reconhecida pela função de vislumbrar o futuro. Emprestamos esse duplo conceito de vidência com um leve deslocamento de conteúdo, aqui interpretado como afirmação de um *efeito de sentido* de temporalidade – passado e futuro – que pode estar inscrito na imagem por meio de dispositivos discursivos e plásticos.

Partindo desse pressuposto, podemos lançar a questão: até que ponto tais fotos condensam informações capazes não só de expor visualmente os fatos relatados pelo verbal, mas principalmente de caracterizá-los numa situação contextual mais ampla em que nossos valores se sintam confirmados em suas representações ou, ao contrário, se vejam confrontados a novidades? Assim como as imagens puderam se organizar em função do caráter pictórico ou fotográfico de suas estruturas, respectivamente as fotos dos judeus em oração e do menino católico no Vaticano como um grupo (I) e as imagens das iranianas e do menino brasileiro em outro bloco (II), duas novas distinções se evidenciam.

O grupo I sugere evocações ligadas ao passado: na imagem dos judeus, pela indumentária, pelo ritual, pela gestualidade, pela tradição e pela perspectiva enunciativa, formalizado tanto plasticamente pela presença da bruma, quanto pelo estilo impressionista obtido graças à imagem tremida e esfumada; na figura do menino no Vaticano, pelas vestes, pela tradição, pelo distanciamento do olhar e pelo estilo renascentista da composição visual, em colorido escuro e denso, destacando com potência a figura do menino sobre o fundo negro do qual se insinua a imagem de uma mulher suplicante olhando para o alto. A impenetrabilidade das duas imagens resulta da sensação de que requerem uma leitura iniciática

para sua compreensão, do que deriva o distanciamento entre o eu e o outro, confirmado na sua estranheza ou estrangeiridade. Cria-se então o cenário imagético ideal para reiterar os valores de que há situações, sejam elas sociais ou naturais, como a morte, e pessoas ou povos, com suas culturas, cuja compreensão nos escapa; enfim, fotos que parecem homologar certezas e confirmar evidências. Configura-se, com a seleção dessas imagens, o delineamento de uma outra espacialidade, que não a do eu, como diria Barthes, criando uma espécie de realidade da qual estamos protegidos (Barthes, 1990, p. 36). É possível dizer que estratégias desse tipo, na seleção-composição de imagens, têm a facilidade de instituir regimes de interação capazes de inscrever o leitor na condição de mero observador dos fatos, do que pode derivar, por exemplo, seu distanciamento em relação às chamadas imagens-choque.

O grupo II marca-se pelo que é, fotografia, enfatizada especialmente pelo efeito de preto e branco. Poder-se-ia argumentar, do mesmo modo, que a foto das iranianas remete ao passado, a uma tradição. Se isso é verdadeiro no que toca ao conteúdo das vestes e à posição das mulheres adultas, não podemos dizer o mesmo a respeito da menina. Contrariando a tradição, ela se volta para olhar o fotógrafo, e por meio dele o enunciário. Curioso ou contraventor, seu olhar se protege na espontaneidade infantil, ao mesmo tempo que anuncia a possibilidade de um novo tempo, traduzindo visualmente o espírito das eleições de que as mulheres participam. Não queremos com isso afirmar a existência efetiva de mudanças, mas a impressão que tais fotos causam, reiterando o discurso verbal. A imagem em foco não se limita apenas a esse sentido: ao romper plasticamente a densidade escura da imagem em que se convertem as figuras anônimas, de rostos ocultos, das mulheres de negro, a figura da menina homologa no plano da expressão a ruptura operada no plano do conteúdo, qual seja dar visibilidade a um rosto, extrai-lo da massa uniforme do outro, dotando o “estranho” de uma feição humana a despeito das diferenças, do jogo de valores em causa, e com isso reconhecendo, por baixo das vestimentas culturais, a condição humana do ser criança.

Nessa foto sobre as eleições no Irã é possível seguir o percurso, no plano da expressão, dos níveis de pertinência semiótica

de que fala Fontanille, aqui aplicados à análise da fotografia de imprensa (2005, págs. 86-87): interação entre matéria e jogo de forças figurativizado pelo preto e branco; redução desse grau de figuratividade levando ao reconhecimento de uma fresta de luz numa grande mancha negra; campo sensível da luz sobre as roupas com implicações não só visuais mas sobretudo táteis, maior aproximação da imagem sobre o espectador. Como consequência dessa disposição tem-se uma estrutura mais inclinada à abstração, à idéia de perda da individualidade, só rompida pela nesga de luz que se vira para o leitor e que resulta, de acordo com a visada teleológica, uma comunicação sustentada fortemente sobre a emoção. Ela pouco informa sobre as eleições, mas conota uma nova possibilidade de transformação, mudança que nos interroga mais do que promete. Pode-se afirmar que a cena evoca a cultura, profundamente impregnada de religiosidade: os traços figurativos estão a meio caminho de uma formação geométrica, em que as mulheres compõem um fundo chapado negro e a garota uma solução de continuidade branca rasgando a obscuridade, à feição dos pictogramas, que, na acepção de J. Fontanille (2005),

*compõem-se como um texto: o olho percebe e recompõe a distribuição das figuras no espaço plano, e mesmo em vários níveis de profundidade, mas hesita em colocá-los nesse espaço tridimensional que seria necessário a uma leitura icônica; os planos de fundo são apenas telas sucessivas e sem espessura; o leitor hesita, assim, entre a simples superfície de inscrição e o espaço perspectivo.* (p. 122)

Essa estrutura gera implicações na apreensão da foto, que não se submete ao exercício de um mero reconhecimento descritivo (mulheres iranianas na fila de votação), mas passa a ser evocada num quadro de leituras em que está implicado pragmaticamente o conhecimento que o espectador tem dos países islâmicos, e do Irã em particular, das representações que formula da imagem da mulher nessas nações; do imaginário ocidental concebido a respeito das

mulheres que se cobrem, em suma, das iranianas que vão às urnas para decidir os destinos de seu país. Em outros termos, o papel supostamente documental da foto se neutraliza em favor de uma ambivalência dos seus sentidos, uma vez que, justamente no âmbito da objetividade dos fatos a ser conferida à imagem (na sua condição de complementar do texto verbal) é que parece, à primeira vista, ser impropriedade a escolha de uma foto contrária às expectativas do senso comum, colocando em primeiro plano a criança iraniana, que não se cobre totalmente, não se esconde, não vota e nos olha, ao olhar para o fotógrafo.

A foto do menino de riso escancarado não tem o minimalismo da anterior, parecendo, do ponto de vista de sua composição, mais fotográfica. Ela opera com um primeiro plano destacado em oposição ao ambiente de fundo, espaço de concretização da violência, relegado a uma dimensão mais profunda da superfície da imagem na seqüência de um espaço vazio que delimita com folga as zonas de presença do menino e do morto estendido no chão, assim como deste e dos observadores. A emergência da face da criança em primeiro plano, desproporcional em relação ao restante da imagem, tem a função de um bloqueio icônico, de efeitos surreais, ao olhar do leitor, ou de um filtro entre este e o tema da violência. Seu impacto é o da descoberta de uma oposição que pode adquirir múltiplas faces: do morto vs vivo, do sujeito passivo vs sujeito ativo, da tristeza e da alegria, e, por extensão, como metáfora do próprio ato fotográfico, do documentado e do documental, em outros termos, daquilo que é eleito ou se elege como foco da reportagem fotográfica, portanto do caráter arbitrário do fotojornalismo.

Nesse sentido, pouco interessa o fato de que a foto seja analógica ou digital, original ou manipulada, porque ela deve ser contada como uma escolha dentre outras, como uma combinação passível de ser realizada entre tantas potencialidades oferecidas pelas tecnologias atuais e como um produto final a ser veiculado em nome, e no lugar, de uma realidade que se pretende registrar visualmente. Assim, a foto da menina iraniana anuncia uma situação contingente, possível de ser transformada, ainda que restando na tradição, enquanto a imagem do menino brasileiro concretiza uma ação efetiva, ainda

que desconcertante, e capaz de orientar em direção contrária os humores do leitor diante do documentado. É com esse valor, e deslocamento de conceito, que empregamos acima a distinção entre vidência para o passado ou para o futuro de Fontcuberta: a primeira imagem insere o fato num contexto mais amplo do que o das eleições, situando o leitor no fato presente com base num universo de referências inscrito em imagens do passado e aproximando-o do que lhe parece distante; a segunda retira-o do engessamento visual de uma cotidianidade, povoando sua imaginação de indagações potenciais: entre tantas outras, o que esse sorriso anuncia e em que medida nos cativa ou desorienta?

Na verdade, o rosto sorridente da criança em face da morte, separados por um espaço significativo que os distancia plasticamente, pode ser comparado ao sorriso de Carlitos diante da tristeza. Intrigado sobre o modo como Carlitos encarava a vida, Einsenstein (1969, p. 207-208) encontrou a resposta numa passagem de *A condição humana* (André Malraux), em que garotinhos chineses riem da cena de uma minúscula mulher chinesa, sua mãe, que esbofeteia o marido morto, deitado na cama como se estivesse bêbado:

*E a mulher o esbofeteia porque, morrendo, ele a condena a morrer de fome juntamente com as crianças de alegres olhos de cristal...*

*/.../ Quando penso em Chaplin eu o vejo sempre sob o aspecto de um desses chineses risonhos que acham tão engraçado ver virar para um lado e outro a cabeça desse homem corpulento sob as taponas daquela mulher minúscula.*

*Que importa que essa chinesa seja a mãe deles e o homem o pai deles, um desempregado? Que importa, principalmente, que ele esteja morto?*

*Eis o segredo de Chaplin. Eis o segredo de seu olho. /.../  
...Ver as coisas mais terríveis, as mais dolorosas, as mais trágicas, com os olhos de um garoto risonho.*



## Considerações finais

A leitura das 4 fotos selecionadas desenvolveu-se sobre alguns eixos significativos para o depreendimento de conclusões. De um modo geral, podemos afirmar que a fotografia, mesmo em sua função presumidamente documental na imprensa, assume configurações que a fazem transitar entre o pictórico e o fotográfico propriamente dito, segundo a perspectiva corrente relacionada a essas duas ordens de mediação simbólica entre o homem e o mundo. A oposição entre pictórico e fotográfico se estabelece na dimensão de uma linha contínua, que tem como corolário formas de expressão relacionadas à diluição do figurativo ou a sua iconização, incluindo técnicas como a da alta nitidez ou embaçamento, a passagem direta entre as zonas cromáticas, criando efeitos de contraste, ou, ao contrário, o recurso aos esfumaçamentos que diluem e serenizam as mudanças perceptivas, além de outros dispositivos constitutivos do plano da expressão das imagens. Nos exemplos estudados, o pictórico se encaminhou para a ação de confirmar evidências, cujo resultado paradoxal foi o de propiciar a impressão de nos velar a compreensão da realidade. A composição fotográfica assumida criou, ao contrário, perspectivas novas; incitou reflexões que dispõem em segundo plano o tema-foco da reportagem. Nesse sentido, instaurou vidências com projeções temporais que induziram ao vai-e-vem permanente entre passado e futuro tendo como âncora o fato representado no presente enunciativo.

A escolha das imagens foi considerada pertinente exatamente pelo efeito inusitado que incitam: no senso comum, de acordo com o conhecimento que temos do que é a fotografia, as expectativas seriam a de que o pictórico levaria à vidência, ao conotativo, enquanto o fotográfico inscreveria o referencial e o figurativo dado *a priori*. Em outros discursos, obviamente as combinações serão distintas; o que é constante é a caracterização da imagem, também da fotográfica, como simulacro em construção (Landowski, 1992, p. 165-172), condicionada a modos de existência definíveis em função de contextos de ajustamento, formas de afixagem e visibilidade, assim como de mecanismos enunciativos de interação.

A imagem transita, assim, entre o velar-desvelar, o pictórico e o fotográfico, o referencial e o simbólico, a vidência e a evidência, o figurativo icônico e a “desiconização” (pictorialização), o figurativo como representação de algo dado *a priori* e o figurativo construído, em suma, em efeitos de sentido de objetividade-subjetividade, com impressões de aproximação e distanciamento decorrentes de todas essas escolhas e de suas múltiplas combinações. O que é certo é que cada uma delas desencadeia sentidos e interações diferentes, tanto faz se se trata do jornalismo impresso ou digital, o que descaracteriza a idéia de que com o jornalismo virtual processa-se um referente mais descolado. Esse pode parecer mais ou menos descolado da imagem do “real” em função das estratégias utilizadas. Mesmo com o conhecimento disseminado no mundo atual sobre a falácia do valor documental dos veículos de informação, estabelece-se uma espécie de contrato de cumplicidade entre estes e os seus leitores com base no qual a relação de leitura se orienta em função dos dispositivos discursivos colocados em operação.

Essa característica do fotojornalismo, que não é exclusiva da contemporaneidade, mas se reatualiza no mundo atual sobretudo a partir da década de 80, instaura o leitor na posição de um contemplador de imagens, alguém que se detém diante de uma foto para refletir sobre sua própria funcionalidade no contexto do jornal. Não se quer apenas ver o fato descrito; quer-se sobretudo compreendê-lo contextualmente numa forma de economia da informação. Podemos dizer que hoje, pela noção cada vez mais freqüente de que a imagem é imagem, mesmo a fotográfica; pela concorrência cada vez maior com outras imagens, inclusive de efeitos de presença mais atuantes, não seja o lingüístico que fixa os sentidos da mesma, mas ela que se abre inevitavelmente para uma pluralidade de sentidos, provocando mergulhos nos vários sistemas da cultura, ativando saberes diversos, que alteram completamente sua funcionalidade no sistema das trocas simbólicas.

A convivência com fotografias de imprensa pode constituir um aprendizado semiótico para vê-las como linguagens, ainda quando estamos assujeitados à sua pretensa representação da realidade. Ver na imagem apenas uma ilustração, ou projeção do verbal, por ele

reduzida a seus sentidos denotados, seria atribuir-lhe um uma feição utópica de imagem inocente, o que nos leva, cada vez mais, a aprender a retirá-la do estado adâmico de que falava Barthes. (1990, p. 35).

## Bibliografia

- BARTHES, R. 1990. A retórica da imagem. In: *O óbvio e o obtuso – ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 27-44.
- CASTRO, F. Crossover dreams: sobre la fotografia latinoamericana contemporânea. In: WATRISS, W.; ZAMORA, L. P. (eds.) 1998. *Image and memory: photography from Latin América, 1866-1994*. Austin: University of Texas Press (in Association with Fotofest 1992), p. 57-96.
- EISENSTEIN, S. 1969. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- JAKOBSON, R. 1970. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- LANDOWSKI, E. 1992. *A sociedade refletida: ensaios de sociosemiótica*. São Paulo: EDUC/Pontes.
- FONTANILLE, J. 2005. *Significação e visualidade: exercícios práticos*. Porto Alegre: Sulina.
- FONTCUBERTA, J. 1996. Vidência e evidência. In: *Revista IMAGENS*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, nº 7, maio/agosto, p. 8-15.
- FLOCH, J. M. 1986. *Les formes de l’empreinte*. Périgueux: Pierre Fanlac.
- OLIVEIRA, E. 2005. O instante do fotojornalismo. In: *Photógrafos – Revista brasileira de fotografia*. São Paulo: Art&Cia Propaganda, nº 05, Ano I, 2005, p. 14-27.
- Revista *Cuartoscuro*, abr-may
- Disponível em: <http://www.cuartoscuro.com.mx/71/artículos.html>.  
Acesso em: 19 dez. 2005.



Comunicación,  
Información y Conflictos:  
Las Imágenes de la Guerra  
en la Guerra De Las Miradas

VÍCTOR SILVA ECHETO

---

Universidad de Playa Ancha/ARCIS - Chile

## Resumen

No es posible comprender la historia moderna de los medios de comunicación sin analizar las guerras que se han sucedido a lo largo de los años, es decir, son historias paralelas que se encuentran en muchos momentos. Hoy la situación cambia en la medida en que los medios son las propias armas de guerra, de ahí la idea de que las guerras se producen entre los medios. Esta situación implica que el programa político-estético de algunas vanguardias y la estetización de la política propugnada por el fascismo, se radicaliza. Más que frente a la sociedad del espectáculo, a las industrias culturales o a la cultura masiva, nos encontramos frente a la estetización tecnocultural de la guerra.

### Palabras claves

medios de comunicación - guerras- historia- rizomas- redes- estética- imágenes.

### Abstract

It is not possible to understand the modern history of the communication media without analyzing the wars that have succeeded each other throughout the years; which means, they are parallel histories that meet many times. Nowadays the situation changes as the media themselves are the war weapons; that's why the idea that the wars are produced among the media has been developed.

### Key words

Communication media- wars- history- rhizomes- nets.

*“Indra, el dios guerrero, se opone tanto a Varuna [rey y mago] como a Mitra [sacerdote y legislador]. No se reduce a una de los dos, ni tampoco forma una tercera. Más bien sería como la multiplicidad pura y sin medida, la manada, irrupción de lo efímero y potencia de la metamorfosis. Deshace el lazo en la misma medida en que traiciona el pacto. Frente a la medida esgrime un furor, frente a la gravedad una celeridad, frente a lo público un secreto, frente a la soberanía una potencia, frente al aparato una máquina”*

Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia.

## I- Crisis de la representación: ¿la desaparición del otro?

**D**espués de Auschwitz ya no es posible representar al otro, relatarlo, en definitiva, nominarlo para nombrarlo. Se abre una nueva discontinuidad en el debate que ha acompañado toda la historia de Occidente sobre la “naturaleza” o “arbitrariedad” de los nombres propios. Por acercarnos a uno de los “desgarrones” de esa larga historia, hay que considerar que en el Crátilo el diálogo adquiere el “juego” de tomas de posiciones entre Hermógenes, Crátilo y Sócrates, sobre si cada uno de los seres tiene el nombre exacto por naturaleza (Platón, 1988: 364). En la modernidad, otra de las fracturas y emergencias de Occidente, “las palabras y las cosas” (parafraseando la ironía planteada por Michel Foucault, 1986), se separan y se reafirma la pérdida de transparencia entre ambas, ingresando la representación en una crisis profunda, en una línea – sin intentar ser evolucionista- que se encuentra con la crisis de la representación planteada por algunas vanguardias artísticas (entre ellas, el surrealismo, el dadaísmo o el futurismo) y otra crisis, más radical aún, propiciada por los simulacros mediáticos.

Esa crisis de la representación (que cruza todo el debate metafísico occidental), después de Auschwitz, dejó sin efecto el optimista e “ideológico” criterio de que la paz “sería superior a sí misma y la guerra menos mala” (Viscardi, 2005: 19). Esa reflexión sobre Auschwitz y el totalitarismo atraviesa los trabajos de la Escuela de Frankfurt y, como escribe Ricardo Viscardi (2005: 20-21), “motiva la reacción anticomunista de mediados de los ’60, inspira las mejores reediciones del liberalismo y lanza al post-68 en una vía ética que renueva la filosofía por la senda perdida postestructuralista y postanalítica, para cristalizar finalmente en la postmodernidad”. En ese sentido, Art Spiegelman, creador del cómic *Sin la sombra de las torres* (sobre la destrucción de las torres gemelas), reinterpreta la frase de Adorno sobre la imposibilidad de hacer poesía después de Auschwitz, incorporando un matiz: “en realidad, lo que no se puede hacer es escribir poesía mala”. También, la reflexión sobre Auschwitz y el totalitarismo, dejó por el camino, los planteamientos sobre la “ideología de la comunicación” (con umbrales como los de la cibernética o la teoría matemática de la información), que planteaban la renovación del hombre moderno. “Un ‘hombre nuevo’, capaz de integrarse armónicamente en un orden social dedicado a la circulación de información, comandada por máquinas de comunicar” (Muniz Sodré, 1998: 48). Así, la cibernética surgía como respuesta frente a las consecuencias que traería aparejada la segunda ley de la termodinámica por la pérdida gradual o progresiva de energía en un sistema. Por tanto, había que reducir la entropía como medida contraria al orden, como fuerza permanente de destrucción o desorden. Es decir, había que restituir el sistema, que, en definitiva,

- 
1. Para Jacques Derrida (1989a: 107), que “la filosofía haya muerto ayer, después de Hegel o Marx, Nietzsche o Heidegger”, “o que haya vivido siempre de saberse moribunda”, “que haya muerto un día, en la historia, o que haya vivido siempre de agonía y de abrir violentamente la historia arrancándole su posibilidad contra la no filosofía, su fondo adverso, su pasado o su facticidad, su muerte y su recurso”, quizás, incluso gracias a ellas, “el pensamiento tenga un porvenir o incluso” esté todo él por venir...”, “todas estas cuestiones no son capaces de respuesta. Son, por nacimiento y por una vez al menos, problemas que se plantean a la filosofía como problemas que ella no puede resolver”.



era un sistema de pensamiento. Sin embargo, más allá de los intentos, el exterminio había llegado al pensamiento “como consecuencia del exterminio en el relato” (Viscardi, 2005: 20). Así, se había quebrado “la base sistemática de cualquier sistema” que se supusiera “real en el sentido de la correspondencia recíproca”, entre el sistema y el pensamiento, porque como planteaba Derrida (1977), todo sistema era (y es) *ante todo* “un sistema de pensamiento”. Por tanto, *después de Auschwitz se establece la interrogante sobre si es posible pensar, aunque esa formulación en términos de pregunta no tuviera una respuesta posible, ya que –siguiendo a Derrida– son problemas que se le plantean “a la filosofía” (o al arte) “como problemas” que ellos no pueden resolver*” (Derrida, 1989a: 108). No obstante, hay intentos de problematizar esas interrogantes y de plantearse la urgencia en el pensar después del intento de destrucción del otro (es decir, de la característica dialógica del relato). Frente a la parálisis surgen preguntas y acciones que intentan responderlas. Esa urgencia fue la que motivó que un artista de comics como Art Spiegelman -integrante de la literatura del holocausto-, que después de creaciones como Maus<sup>2</sup> se había apartado del comics, luego del atentado y la destrucción de las torres gemelas, volviera a crear entre los escombros y la destrucción. Comenta: “me prometí que sólo volvería a hacer comics porque me parecía que era lo único que podía hacer en relación a la situación del planeta” luego del 11-s, “mientras otros esperaban el fin del mundo”, él paralizado intentaba volver a crear, y después de un tiempo y del *shock* inicial, publicó el libro *Sin la sombra de las torres*. Su obra es un objeto extraño, algo así como un diario impresionista en cámara lenta hecho por un vecino del bajo Manhattan (Costa, 2005: 58).

---

2. La materia prima de Maus (perteneciente a la llamada literatura del Holocausto) son las experiencias de los judíos en los campos de concentración nazis, un relato en dos volúmenes donde los judíos aparecen como ratones y el ejército alemán como gatos. Ganó el premio Pulitzer en 1992.

## II – Crisis de la representación y estetización de la guerra

Esa crisis de la representación que, como señalábamos, cruza toda la historia metafísica occidental, para algunos pensadores, después de Auschwitz, y de ese intento de exterminio del otro, adquirió otra tonalidad. Uno de ellos es François Lyotard (1996), quien plantea la noción de diferendo como radicalización de la diferencia. El diferendo, después de Auschwitz, se vuelve irresoluble en la medida en que no hay posibilidades de zanjar el conflicto equitativamente “por faltar una regla de juicio aplicable a la dos argumentaciones”. Que una de ellas sea legítima no implica que la otra no lo sea. Es decir, después de Auschwitz, la representación –tal como señala Paul Virilio (1998: 18)- padece una crisis sin precedentes que no tiene “ninguna relación con ningún tipo de decadencia clásica”. En ese sentido, Hermann Raushning en noviembre de 1939, hablaba del “hundimiento universal de todo orden establecido, algo que la memoria del hombre jamás había visto” (en Virilio, 1998: 18).

Es interesante constatar que esa crisis de la representación que estamos analizando desde el desgarrón que significó Auschwitz, como programa político/ estético, se encuentra con la reflexión de Walter Benjamin sobre la estetización de la política propiciada por el nazismo, y, con algunos de los postulados y programas de las vanguardias estéticas. Es así como antes de la primera guerra mundial, fueron los futuristas<sup>3</sup> los primeros que articularon el culto de la guerra como forma estética. Así las cosas, esta vanguardia estrechaba las relaciones entre arte y fascismo, glorificando la guerra y estetizándola. En el primer manifiesto futurista se la glorificaba, considerándola como la “única higiene del mundo”, así como “el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por

3. “Marinetti, corresponsal de guerra en Libia, que se inspiraba en la transmisión telegráfica, como por otra parte en todo tipo de amnesia topográfica, y explosivos, proyectiles, aviones, vehículos rápidos... para redactar poemas (...) En Italia habían sido los inspiradores de los movimientos anarquista y fascista, y Marinetti era amigo personal del Duce” (Virilio, 1998: 23).

las cuales” se moría y “el desprecio de la mujer”. En otro manifiesto posterior de Marinetti sobre la guerra colonial de Etiopía, se llegaba a decir que los futuristas se alzaban contra la idea de que la guerra era antiestética. Así, reafirmaban que “la guerra” era “bella, porque, gracias a las máscaras de gas, al terrorífico megáfono, a los lanzallamas y a las tanquetas”, fundaba “la soberanía del hombre sobre la máquina subyugada”. Era bella, porque inauguraba “el sueño de la metalización del cuerpo humano” y enriquecía “las praderas florecidas con las orquídeas de fuego de las ametralladoras”. La guerra era bella, porque reunía “en una sinfonía los tiroteos, los cañonazos, los altos el fuego, los perfumes y olores de la descomposición”. La guerra era “bella, porque creaba “arquitecturas nuevas como la de los tanques, la de las escuadrillas formadas geoméricamente, la de las espirales de humo en las aldeas incendiadas y muchas otras”. Finalmente proclamaba: “¡Poetas y artistas futuristas... acordaos de estos principios fundamentales de una estética de la guerra para que iluminen vuestro combate por una nueva poesía (...) por unas artes plásticas nuevas!”.

Era la estetización del fascismo o, mejor dicho, la introducción de la estética en la vida política, como le llamó Walter Benjamin, al final de su célebre ensayo: *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Walter Benjamin decía: *Fiat ars- pereat mundus*, proclamaba el fascismo, y esperaba “que la guerra” proporcionara “la gratificación artística de una percepción sensorial alterada por la tecnología”. Esto es: “la perfección del arte por el arte”. La humanidad, que antiguamente, en Homero, “era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos”, se había convertido “en espectáculo de sí misma” (Benjamin, 1987). Su autoalienación, decía Benjamin, (y observen los lectores que actuales sus palabras): había “alcanzado un grado que” le permitía “vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden”. Este era el esteticismo de la política que el fascismo propugnaba.

Hoy, muchos “eventos” (como las dos guerras del Golfo, el atentado a las torres gemelas) se analizan en diversos escritos, como “espectáculos” estéticos, como una extensión ilimitada de la imagen ya transformada en simulacro. Así las cosas, el crítico de la cultura

George Yudice, analiza en “el terror de la cultura global”, publicado en el 2005, los diversos intentos de reconstituir lugares para la conmemoración. Para Yudice, esos intentos de conmemoración se dan, porque, por una parte, el ser humano tiene necesidad de duelo”; y, por otra, porque “le provoca el lado oscuro del espíritu humano que impulsa a transformar estos acontecimientos en escenarios no sólo de conmemoración sino de consumo y rentabilidad” (Yudice, 2005: 6). En definitiva, son la cara actual de los memoriales, que mezclan conmemoración, lucro y espectáculo (estética). Los memoriales “atraen un turismo del sufrimiento” (término que ya se encuentra incluido en el diccionario Mac Millan), así como, paralela y paradójicamente, son embellecidos para los turistas. Como dijo el alcalde de Phonm Penh al inaugurar el memorial Choeung Ek que recuerda las 17 mil víctimas de Pol Pot y el Khmer Rojo: “este proyecto mejorará el turismo en el país, pues no sólo se visitarán templos históricos, sino que se buscará ver con los propios ojos la violencia de los campos de muerte”. No obstante, estos recursos no son novedosos, como escribe George Yudice (2005: 6), lo que caracteriza a esta época, es “la continuidad entre escenificación y comercialización del sufrimiento”. Y en este punto nos encontramos con la llamada por Eduardo Subirats (2001: 38- ss): violencia sónica que producen los simulacros (escenificación de la violencia, por ejemplo) al vaciar referencialmente a los signos, llevando al extremo un programa que ya había comenzado a formularse –como señalábamos– con las vanguardias del siglo que acaba de terminar, tal como lo exponíamos con el ejemplo del futurismo. Más de medio siglo después del manifiesto futurista, la Guerra del Golfo Pérsico tuvo un valor “estético”, espectacular<sup>4</sup> y simulado: fue la primera guerra concebida íntegramente como “evento” mediático. Una guerra de simulacros, montada electrónicamente y destructora de cualquier tipo de experiencia inmediata. Es la pasiva conformidad del tono insensible, desafectivizado, de las *redes mediáticas* y de la

---

4. Entiéndase que nos referimos a estético, considerando el análisis que Benjamin realiza sobre el fascismo, y, “espectacular” en el sentido de Guy Debord (1990 y 1999).

administración de la “pobreza de la experiencia” (Benjamin), es decir, de una actualidad tecnológica sin piedad ni compasión que fragiliza los restos de la memoria herida. Benjamin decía que “la cotización de la experiencia”, había caído y parecía seguir cayendo libremente al vacío. Señalaba que bastaba echar una mirada a un periódico para corroborar que había alcanzado una nueva baja, que tanto la imagen del mundo exterior como la del ético, estaban sufriendo de la noche a la mañana, transformaciones que jamás se hubieran considerado posibles. El punto de inflexión para Benjamin era la Guerra Mundial y se preguntaba si no se notaba acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla. “En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que diez años más tarde se vertió en una marea de libros de guerra, nada tenía que ver con experiencias que se transmiten de boca en boca”. Y eso no era sorprendente, pues jamás las experiencias resultantes de la refutación de mentiras fundamentales, significaron un castigo tan severo “como el infligido a la estratégica por la guerra de trincheras, a la económica por la inflación, a la corporal por la batalla material, a la ética por los detentadores del poder”. Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano”.

Por tanto, las guerras del Golfo, siguiendo esas ideas benjaminianas y el planteamiento que venimos sosteniendo, fueron conflictos bélicos concebidos estéticamente como simulacros. Una estética concebida a gran escala, tal como fue formulada por los pioneros mediáticos del nacional socialismo alemán. “La dictadura de Hitler (...) fue la primera (...) del presente período de desarrollo técnico moderno, una dictadura que hizo un uso completo de todos los medios técnicos para la dominación de su propio país”, decía Albert Speer, en el proceso a que fue sometido después de la segunda guerra mundial. El mismo Speer era el que había diseñado los efímeros estadios de luces para los actos de Adolf Hitler. Speer –coordinador de los festejos nazis del Zeppelin- Feld y teórico del valor de las

ruinas- elaboró para el congreso del Partido en Nuremberg, una estructura conformada por ciento cincuenta proyectores, cuyos haces, dirigidos verticalmente hacia el cielo, formaba un rectángulo de luz en la noche. “Precisamente en el interior de esos muros luminosos, los primeros de ese tipo, se desarrolla el congreso con todo su ritual (...) Experimento ahora una curiosa impresión ante la idea de que la creación arquitectónica más conseguida de mi vida haya sido una fantasmagoría, un espejismo irreal”, señalaba Speer. Los militantes nazis, como plantea Goebbels, siguiendo ideas de la propaganda y del psicoanálisis, “*obedecen a una ley que ni siquiera conocen pero que podrían recitar incluso en sueños*” (en Virilio, 1998: 22). Aldous Huxley, años después, señala que desde Hitler, “el arsenal de elementos técnicos a disposición de un presunto dictador ha aumentado mucho” (1960: 63), mientras que Guy Debord (1998) define a esa situación como la sociedad del espectáculo concentrado. Tiempo después, Debord se refiere al espectáculo integrado, que implica que el poder ya no está concentrado ni centralizado sino diseminado, y, Huxley (1960: 63) señala: “gracias al progreso tecnológico, el Gran Hermano puede actualmente ser casi tan ubicuo como Dios”. Lo “espectacular integrado” se relaciona con esa “guerra civil preventiva” (Debord), “protagonizada por entramados massmediáticos que son sólo el rostro amable de un nuevo poder concentrado y a la vez difuso” (Méndez Rubio, 2003: 83). Si bien es cierto que el planteamiento de Debord, es determinista, mecánico, alienante y parece cerrarse sobre sí mismo, no es menos cierto, que permite analizar, desde la concepción del espectáculo, el pasaje de la sociedad espectacular (de la radio, por ejemplo) al “simulacro” (Baudrillard) de sociedad y cultura, donde la técnica manufactura imágenes pero, también, emociones desde la virtualidad digital. Ya no hay alienación, por tanto, no hay espectáculo, sino similitudes y simulacros.

Es así que el “cronotopo” (Bajtín) desde el que los sujetos se ubicaban espacio- temporalmente en el mundo, deja paso a la “cronoscopía” donde lo que prima es la exposición o sobreexposición imagónica; la “exhibición” o sobre exhibición. Por tanto, la relación con el tiempo comienza a relacionarse con “*ese tiempo de exposición que deja ver o que ya no permite ver*” (Virilio, 1998: 79). Esta

concepción del tiempo se ha radicalizado en los conflictos contemporáneos donde su valor es, fundamentalmente, de “exposición” y exhibición.

Así las cosas, los vídeos instalados en los propios misiles, en las guerras actuales o en la actualidad de la guerra, definen la estetización de la guerra. El mismo dispositivo técnico filma de un lado, lo que destruye por el otro. En una sincronía de instrumentos: los medios técnicos de destrucción coinciden con los medios plásticos de su reproducción audiovisual y componen una identidad de los medios, del espectáculo electrónico y de la muerte. Quizás se está cumpliendo definitivamente la “síntesis futurista de la guerra”,<sup>5</sup> que se refiere a la confluencia de lo estético y de lo militar y que no afecta solamente las estrategias performativas de la guerra, sino que ella significa, antes que nada, una identidad de las miradas (Subirats, 2001: 43).

El espectador de televisión y los instrumentos de destrucción coinciden en un mismo formato perceptivo, proceso cognitivo y, en definitiva, en el mismo objetivo letal. Los ojos de los sujetos espectadores (ya transformados en guerreros) delante de la pantalla de televisión se confunden con la imagen creada por los rayos *laser*, a través del cual el video detecta un objetivo, guía o misil, ejecuta la destrucción mediante un proceso electrónico automatizado.

Eduardo Subirats (2001: 44- ss) señala tres características de estos procesos de guerra de las miradas: la primera es la guerra y su agonía convertidas en obra de arte técnicamente producida. La segunda, es la composición visual fragmentaria en el sentido de las técnicas del collage y del montaje desarrolladas por las vanguardias

---

5. En 1915 fue acuñado el concepto de guerra pintura en el manifiesto de Carlo Carrà que lleva ese título (en Subirats, 2001: 43). Virilio señala que “sin duda exponían con demasiada claridad esa convergencia de las técnicas de comunicación y el totalitarismo en vías de constitución ante ‘esos ojos ungidos por lo nuevo’ –ojos futuristas, cubistas, interseccionistas, que no cesan de agitarse, de adsorber, de irradiar toda la belleza espectral, transferida, sucedánea, toda esa belleza sin soporte, dislocada, emergida” (de Action poétique, 110, invierno de 1987. “Pessoa et le futurismo portugais” en Virilio, 1998: 23).

dadaístas, cubistas y surrealistas. Así, la reproducción audiovisual de la guerra fractura cualquier relación intrínseca o causal entre las imágenes de las máquinas de destrucción, partiendo rumbo a sus objetivos, las visiones de ruinas y las situaciones aisladas de desolación humana. La tercera característica es la descontextualización de la imagen, con referencia a su objeto, y, su recontextualización, acto seguido, en un sistema de señales corporativamente manufacturadas. La cuarta es la guerra como “*video game*”, lo que lleva a participar de ella como si de un juego electrónico se tratara. Estas características nos llevan a referirnos, junto con Muniz Sodré (1998: 9), a un momento “tecnocultural”, y ya no de cultura de masas o de industria cultural, en la medida en que “las imágenes estetizantes se dispersan por todas partes”, no reduciéndose simplemente a una zona especial llamada industria, ni a partir de un público especial llamado “de masas”. No se vive más que de apariencias, de “una superficie de imágenes; por eso mismo puede acaso agradar”, escribía Borges en el prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia*.

### III- Las máquinas de guerra

La tecnocultura que estetiza también a la guerra, se conforma más que por ejércitos por las “máquinas de guerra”, tal como Gilles Deleuze y Félix Guattari (2000) plantearon este concepto. Esa máquina se presenta bajo dos figuras: en primer término la del fascismo que transforma a la guerra en un movimiento ilimitado cuya finalidad única es él mismo; “pero el fascismo no es más que ‘esbozo’”. De ahí la segunda figura que es la posfascista, de una máquina de guerra que toma directamente la paz por objeto, como paz del Terror o de la Supervivencia” (Deleuze y Guattari, 2000: 421). El Imperio en sus últimas incursiones bélicas ha poblado el planeta de llamadas “operaciones de paz”: Haití, es uno de los últimos casos en el continente americano. Estas incursiones de paz, no son más que nuevas guerras disfrazadas (trasvestidas) de pacificación universal. Esa estetización de la política, a la que nos estamos refiriendo, y, que implicó el giro cultural de la política, culmina –en el caso de la comunicación– en estetización de la información mediática



una vez que, medio siglo más tarde, lo mediático terminó de absorber los últimos residuos de lo político. “Las realidades comunicacionales contenidas en expresiones ya clásicas se ven rápidamente modificadas por el advenimiento de nuevas tecnologías de la información” (Muniz Sodré, 1998: 10), que cuestionan el estatuto de la presencia y de lo real. “La escena se llena con una colección de actuaciones desinsertadas, de poses falsas, de impostaciones de la voz, de mímicas discursivas, de frases mentirosas: todo un juego de apariencias destinado a compensar el debilitamiento del significado (histórico, político) con una proliferación exhibicionista de significantes vistosos”, escribe Nelly Richard (1998: 60). Así, se debilita la connotación (Barthes, 1989: 6- ss.) y se extienden por la superficie acciones denotadas sin más profundidad que la de la pantalla.

Son las guerras de las imágenes, mediáticas, virtuales y simuladas. Cualquier transeúnte puede ser víctima pero también victimario. “El rizoma conecta un punto con otro punto cualquiera...”, escribían Deleuze y Guattari (1980, 2000). Y siguen considerándolo: asignificante, sin general, ni memoria organizadora o “autónomo central”, “definido únicamente por una circulación de estados”. En esta circulación de estados potenciales, nos encontramos con los *no-cuerpos* de las guerras contemporáneas y su desaparición, transformados, como en las vanguardias, en estética. Es el abandono del mundo material y el ingreso a la virtualidad. Volvemos a la idea de Benjamin sobre el fascismo, de que se vivía la destrucción como sí de un goce estético de primer orden se tratara. Es el caso del fotógrafo Bill Biggart, muerto sobre los escombros de las Torres Gemelas del World Trade Center, ya sin cuerpo, convertido en una virtualidad al entrar en la imagen y, al mismo tiempo, morir con ella. Las fotos digitales (guerra numérica, simulada) fueron el testimonio de su entrada en la virtualidad. Biggart fue al (no) lugar de los ataques minutos antes que ocurriera el desmoronamiento de la segunda torre, de sus tres cámaras carbonizadas (dos analógicas y una digital) fueron rescatadas las imágenes de la cámara digital porque las fotografías de las dos cámaras analógicas habían sido destruidas por los efectos del desastre. Por tanto, se transformó en un simulacro devorado por sus propias virtualidades imagónicas. Las imágenes de Biggart son

similitudes, copias de copias, la expansión de la copia sin vuelta al origen (diseminación).

## IV- Las miradas transformadas en imágenes

De esa forma, la nihilista “muerte de Dios” nietzscheana, se extendió hacia la muerte del hombre con Foucault y Deleuze y ahora se ubica en la radical crisis de la civilización occidental a la que Baudrillard se refiere como *ex occidente*, en la medida en que ha perdido todos sus valores propios, que se sostuvieron por su tradición. Las guerras que históricamente adquieren un carácter permanente, en esta compleja contemporaneidad, no son más que un paso en la radical crisis de Occidente. Esa crisis fue precedida por el nihilismo, el inquietante huésped que se hallaba en la puerta, como lo calificó Nietzsche.

No es posible aislar la historia de Occidente del nihilismo. Es así, que el ocaso contemporáneo de Occidente (que se puede ejemplificar en acontecimientos concretos que han desgarrado el proyecto occidental como el atentado a las Torres Gemelas, las dos guerras de Irak, la guerra de Afganistán, los atentados de Madrid y Londres) va a la par del ocaso de las imágenes y de las miradas que paralelamente se convertían en imágenes. Por tanto, no hay que confundir el nihilismo (“el destino de dos milenios de historia occidental”, como lo conceptualiza Heidegger) con sus manifestaciones o consecuencias. Si el nihilismo es la desvalorización de todos los valores superiores, las muertes de Dios y el Hombre, son las muertes de todo un proyecto civilizatorio.

La comunicación, potenciada por la nihilista visualidad de las técnicas de la comunicación y de la información, al igual que Dios, el Hombre, la representación y la variante de ambos el autor, está en crisis por exceso. Extasiada por el simulacro mediático, angustiada ante la emancipación del otro, muere por exceso de transparencia, por opacarse la copia que busca alguna referencia donde anclarse. Se ha radicalizado la inversión del platonismo, sus temores al simulacro se cumplen. La idea del catolicismo de que Dios hace al hombre a su imagen y semejanza, por el pecado pierde la semejanza y queda sólo transformada en imagen. “Nos hemos convertido en simulacros (...) hemos entrado en la existencia estética” (Deleuze, 1989: 259).

## Bibliografía

- BARTHES, Roland. *S/Z*, México. siglo XXI, 1989.
- BAUDRILLARD, Jean. *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. “Prólogo a la edición de 1954” de *Historia universal de la infamia*, Madrid: El País, 1995.
- COSTA, Flavia. “Diario impresionista en cámara lenta sobre el 11-S”, entrevista a Art Spiegelman, en *Ñ*, Buenos Aires: Clarín, 2005.
- DEBORD, Guy. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 1990.
- \_\_\_\_\_. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre- textos, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *Posiciones*. Valencia, Pre- textos, 1977.
- \_\_\_\_\_. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989a.
- \_\_\_\_\_. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989b.
- HEIDEGGER, Martín. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 1995.
- HUXLEY, Aldous. *Nueva visita a un mundo feliz*. Barcelona: Sudamericana, 1960.
- LYOTARD, Jean François. *La diferencia*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. *Teoría e invención futurista*. Milan: Mondadori, 1968.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio. *La apuesta invisible. Cultura, globalización y crítica social*. Barcelona: Montesinos, 2003.
- MUNIZ SODRÉ. *Reinventando la cultura. La comunicación y sus productos*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- PLATÓN. *Diálogos*. Madrid, Espasa Calpe: Austral, 1998.
- RICHARD, Nelly. *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*, Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- SUBIRATS, Eduardo. *A penúltima visão do Paraíso, ensaios sobre memória e globalização*. São Paulo: Nobel, 2001.

YUDICE, Geoge: “El terror en la cultura global”, en Ñ, Buenos Aires: Clarín, 27 de agosto, 2005.

VISCARDI, Ricardo. *Guerra en su nombre. Los medios de la guerra en la guerra de los medios*, Sevilla: Arcibel, 2005.

VIRILIO, Paul. *La máquina de visión*, Madrid: Cátedra, 1998.

# Síntese da gramática tensiva

CLAUDE ZILBERBERG

---

Séminaire Intersémiotique de Paris

## Resumo

Este trabalho apresenta três características que podem parecer um pouco desconcertantes. Em primeiro lugar, ele não se contenta em convidar a afetividade para tomar parte na produção do sentido; ele lhe confia a direção desse processo, em nome do princípio de imanência (Hjelmslev). Em segundo lugar, nosso estudo propõe que sobre a semiótica das oposições – a qual continua em vigência no estruturalismo – prevaleça uma semiótica dos intervalos, reconhecendo a primazia da afetividade, uma vez que nossas vivências são antes de mais nada (e talvez nada mais que) medidas. Enfim, ambos os pontos mencionados pressupõem a centralidade do acontecimento, a fascinação do discurso pela dimensão concessiva do acontecimento. Se admitirmos tais preliminares, tenderemos a desvincular a semiótica da narratividade e a aproximá-la da retórica tropológica.

### Palavras-chave

acontecimento, afetividade, estrutura, sentido, semiótica, tensividade

### Abstract

We present in this work three main theses that could sound a little bit unsettling. First, not only do we invite affectivity to play some role in meaning production, but moreover, in the name of Hjelmslev's principle of immanence, we assume it to *direct* the production of meaning. Second, we suggest topping off structuralist semiotics of oppositions with a semiotics of intervals in which primacy is given to affectivity, inasmuch as our experiences are, above all, measures, if not measures only. Finally, we try to show that both points mentioned presuppose the central role of the *event*, as well as the fascination of discourse for the concessive dimension of the event. Once admitted, these preliminaries tend to help detaching semiotics from the narrative, bringing it closer to tropological rhetoric instead.

### Keywords

event, affectivity, structure, meaning, semiotics, tensivity

*O sujeito perceptual deixa de ser um sujeito pensante « acósmico » ; a ação, o sentimento e a vontade permanecem por explorar como maneiras originais de apresentar um objeto, dado que « um objeto mostra-se atraente ou repulsivo, antes de mostrar-se negro ou azul, circular ou quadrado ».*

Merleau-Ponty, citando Koffka

## 1. Declaração dos postulados

**T**endo perdido sua inocência e seu poder oracular, o discurso teórico tem a obrigação de apresentar a lista dos ingredientes que compõem o valor a que ele aspira.<sup>1</sup>

O primeiro postulado que mencionaremos é o apego à estrutura, mais que ao estruturalismo, pois, considerando-se o que ocorreu durante

- 
1. A maior ou menor dimensão de um discurso teórico depende de muitas variáveis, suscitando a necessidade de introduzir grandezas metalingüísticas que explicitem o conteúdo e a extensão dos termos utilizados; essa passagem da denominação à definição leva em conta o conteúdo dos termos e a suposta competência dos destinatários. No que tange ao conteúdo, a novidade, isto é, o legível hoje em dia, exige, do ponto de vista fiduciário, uma discussão argumentativa, bem como a refutação antecipada das objeções previsíveis; as ilustrações de praxe alongam ainda mais o texto. A cada instante, o discurso está atrelado ao dilema: estender ou reduzir? Todo discurso está como que perseguido por sua própria negatividade, como que minado pela atualização daquilo que se poderia ou deveria ter acrescentado, ou pela virtualização do que poderia ou deveria ter sido retirado. Desse modo, a elasticidade do discurso, no plano da expressão, e a arbitrariedade no plano do conteúdo são sintomas de que a realização está longe de anular o realizável. Em muitos casos, o alcance desses dados internos fica neutralizado pelas convenções e circunstâncias: o destinador-solicitante define uma extensão desejável, "se possível, sem ultrapassá-la". Fomos, assim, convidados por Louis Hébert a expor os conceitos mestres da semiótica tensiva – convidados, em suma, a fazer um balanço.

as últimas décadas, o termo impõe-se no plural: os estruturalismos. A definição de estrutura dada por Hjelmslev em 1948 permanece, a nosso ver, intacta: “entidade autônoma de dependências internas”. De tal definição, que se ajusta à definição da “definição” proposta nos *Prolegômenos*, frisaremos o fato de ela combinar uma *singularidade* (“entidade autônoma”) e uma *pluralidade* (“dependências internas”). Em primeiro lugar, esse ajuste remete, no plano do conteúdo, a uma complementaridade proveitosa: (i) se a singularidade não estivesse acompanhada por uma pluralidade, ela permaneceria impensável, pois que não analisável; (ii) se a pluralidade não pudesse ser condensada e resumida em e por uma singularidade nomeável, ela permaneceria no umbral do discurso, a exemplo da interjeição. Em segundo lugar, essa definição vai além do adágio segundo o qual, para o estruturalismo, *a relação prevalece sobre os termos*; a economia do sentido apreende unicamente relações entre relações, uma vez que “os ‘objetos’ do realismo ingênuo reduzem-se, então, a pontos de interseção desses feixes de relacionamentos” (Hjelmslev, 1975, p. 28). Sob esse ponto de vista, os termos estão situados, enquanto tais, no plano da expressão.

O segundo postulado diz respeito ao lugar teórico reservado ao contínuo. Não é o caso de reacender uma querela sem objeto, pois a “casa do sentido” é vasta o bastante para acolher tanto o contínuo, quanto o descontínuo. O mais razoável é admiti-los como “variedades” circunstanciais e ocasionais. Mas, em nossa opinião, a pertinência deve ser atribuída à direção reconhecida, ou seja, à reciprocidade simultaneamente paradigmática e sintagmática do *aumento* e da *diminuição*. Diversas considerações sustentam essa idéia. Antes de mais nada, e sem fazer do isomorfismo dos dois planos uma religião, consideramos que o acento ocupa no plano da expressão uma posição tal que não se poderia conceber que ele deixasse de desempenhar qualquer papel no plano do conteúdo, e fazemos nossas as declarações de Cassirer quando este alude, em *La philosophie des formes symboliques* (Cassirer, 1985), ao “acento de sentido”. Em segundo lugar, a semiótica, divergindo de sua escolha inicial, terminou por conceder ao aspecto um alcance extraordinário, muito além de sua aplicação ao processo: figuralmente falando, o aspecto



é a análise do *devoir ascendente ou decadente de uma intensidade*, fornecendo, aos olhos do observador atento, certos *mais* e certos *menos*. Essa abordagem é tributária, entre outros, de Gilles Deleuze, que por sua vez se confessava em débito com Kant, nesse particular. Em *Francis Bacon, logique de la sensation*, Deleuze supera a dualidade entre o paradigmático e o sintagmático: “A maioria dos autores que se viram confrontados a esse problema da intensidade na sensação parece ter encontrado esta mesma resposta: a diferença de intensidade se experimenta numa queda” (Deleuze, 1984, p. 54). Deleuze remete a um difícil trecho da *Crítica da razão pura*, intitulado “Antecipação da percepção”, no qual Kant propõe que a sensação é uma “grandeza intensiva”: “Toda sensação, e por conseguinte também toda realidade no fenômeno, por menor que seja, tem um grau, ou seja, uma grandeza intensiva, que pode ainda ser diminuída, e entre a realidade e a negação há uma série contínua de realidades e percepções possíveis cada vez menores [...]” (Kant, 1944, p. 194). Ressaltaremos que esse texto inter-relaciona duas categorias de primeira importância: (i) a *direção*, no caso decadente, o que equivale a dizer que a estesia se encaminha inexoravelmente para a anestesia, para aquilo que Kant chama “a negação = 0”; (ii) a *divisão* em graus e, em seguida, a divisão desses próprios graus em partes de graus; o conceito de série – também presente em Brøndal, embora seus pressupostos sejam outros – pode ser considerado como um “sincretismo resolúvel” nessas duas categorias.

Essa presença irrecusável de Kant introduz na terminologia semiótica um nítido risco de distorção. Três pares de conceitos entram em interferência, do ponto de vista do significante: (i) o par [extenso *versus* intenso], ausente dos *Prolegômenos*, porém capital para se levar a efeito a reconciliação entre a morfologia e a sintaxe, uma das principais preocupações de Hjelmslev; (ii) o par [grandeza extensiva *versus* grandeza intensiva], exigido por Kant; (iii) o par [extensidade *versus* intensidade], que aparece, para nós, na análise da tensividade, e do qual ainda voltaremos a falar. Essa confluência terminológica conduz a mal-entendidos, caso os termos sejam dissociados de sua definição: (i) entre a abordagem kantiana e a perspectiva tensiva, a coincidência é bem-vinda, porém fortuita; (ii) entre as categorias

hjelmslevianas e as categorias tensivas, surge um quiasmo, já que as categorias extensas são diretoras para Hjelmslev, quando, na perspectiva tensiva, a intensidade, ou seja, a afetividade, rege a extensidade; (iii) enfim, e salvo ignorância de nossa parte, Hjelmslev, ao falar de intenso e extenso, ou de intensivo e extensivo, ou ainda de intensional e extensional, não menciona o nome de Kant.

O terceiro postulado não se acha realmente no mesmo plano que os dois anteriores. Ele tem acesso ao campo de presença mediante catálise, mais do que por somação: como falar do devir, sem levar em consideração sua velocidade, seu andamento? O andamento é senhor, tanto de nossos pensamentos, quanto de nossos afetos, dado que ele controla despoticamente os aumentos e as diminuições constitutivas de nossas vivências. Não é, contudo, a existência do andamento que está em questão, e sim sua autoridade: como estabelecer os rudimentos de uma *semiótica do acontecimento* sem declarar a prevalência do andamento?

Dentro dos estreitos limites deste estudo, esses três dados mereceram nossa atenção, porque o sentido é tributário deles, sob diversos aspectos: a estrutura, porque formula; o devir, porque orienta; o andamento, porque dirige a duração do devir.

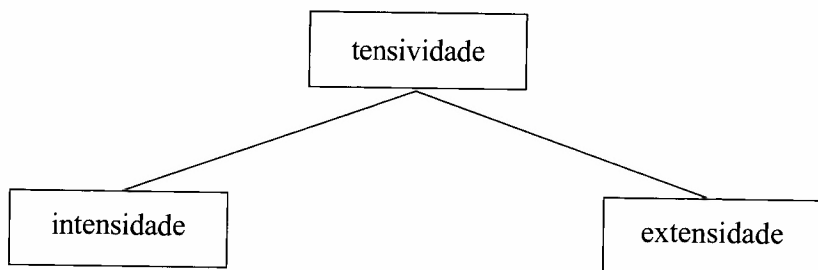
## 2. Da tensividade às valências

O estruturalismo privilegiou as microestruturas e negligenciou um dado, a nosso ver, da maior importância: a elasticidade do discurso, seja este verbal ou não-verbal. As relações de dependência estruturantes devem ser conjugadas, o que não é nada simples, com graus desiguais de extensão ou de campo; faremos, assim, uma distinção entre as estruturas amplas, que formam a rede, e as estruturas restritas a uma parte dela.

### 2.1 *Estruturas amplas*

Se as teorias progridem, é às avessas. Avançam a passos lentos na direção de suas premissas, ou, mais exatamente, na direção da explicitação de suas premissas. Não foi outro o procedimento da

semiótica: ela precisou de bastante tempo para admitir a foria e a estesia, que a mede, como categorias diretoras de primeira ordem. Por isso, longe de apenas admitir, como que a contragosto, a afetividade, circunscrevendo-a à modesta função de adjunto adverbial de modo, preferimos acolhê-la, sob a denominação de intensidade, como grandeza regente do par derivado da esquizia inaugural:



Essa bifurcação pede certas explicações: (i) a tensividade é o lugar imaginário em que a intensidade – ou seja, os estados de alma, o sensível – e a extensividade – isto é, os estados de coisas, o inteligível – unem-se uma a outra; (ii) essa junção indefectível define um espaço tensivo de recepção para as grandezas que têm acesso ao campo de presença: pelo próprio fato de sua imersão nesse espaço, toda grandeza discursiva vê-se qualificada em termos de intensidade e extensividade; (iii) em continuidade com o ensinamento de Hjelmslev, uma desigualdade criadora liga a extensividade à intensidade: os estados de coisas estão na dependência dos estados de alma; essa autoridade do sensível sobre o inteligível, já notória em nossa epígrafe, vem reforçada pela discussão que Cassirer, em *La philosophie des formes symboliques*, dedicou àquilo que ele chama “fenômeno de expressão”; as determinações intensivas e extensivas recebem aí a denominação, comum no campo das chamadas ciências humanas, de valências<sup>2</sup>;

---

2. Jacques Fontanille e Claude Zilberberg, *Tensão e significação*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo, Discurso Editorial/Humanitas, 2001. Parece-nos, salvo melhor juízo, que tal acepção é obra de Cassirer. Assim, no tomo II de *La philosophie des formes symboliques*, pode-se ler: “Há diferenças de ‘valências’ próprias ao mito, do mesmo modo como há diferenças de valor para a lógica e a ética” (op. cit., p. 105); analogamente, no tomo III: “Essa transformação se dá quando diferentes *significações* – ou ‘valências’ – são atribuídas aos diferentes momentos do devir fugaz” (op. cit., p. 178).

de nossa parte, concebemos o valor como associação de uma valência intensiva com uma valência extensiva – associação cujo teor esclareceremos dentro de instantes.

O relevo emprestado à intensidade e à extensidade justifica-se por suas respectivas constituições: (i) a intensidade une o andamento e a tonicidade; (ii) a extensidade, a temporalidade e a espacialidade. A intensidade não é alheia à noção – para sempre obscura – de *força*, mas, como seu ser é um fazer, e provavelmente “nada além disso”, como ela faz sentir seus efeitos, estes podem ser medidos em sua qualidade de subitaneidade, de “precipitação” e de energia; as qualidades, ilusórias enquanto qualidades, subsumem quantidades efetivas. A extensidade diz respeito à extensão do campo controlado pela intensidade, porém com uma ressalva: que a extensão desse campo é em primeiro lugar temporal, dado que o tempo humano, o tempo discursivo está sempre além do tempo. Quanto à terminologia, a intensidade e a extensidade assumem a posição de *dimensões*; o andamento e a tonicidade, por um lado, a temporalidade e a espacialidade, por outro, assumem a posição de *subdimensões*.

A atenção concedida por Saussure e seus seguidores à distintividade das unidades, assim como o abandono da retórica, abandono que dá a entender que “o domínio” retórico seria uma região provida de menor sentido, ocultaram o conteúdo das relações propriamente semióticas. É neste ponto que as premissas escolhidas mostram sua eficiência, e é aí, em especial, que a projeção da estrutura sobre as vivências ascendentes e decadentes levanta a seguinte questão: considerando que a estrutura é gramatical, como gramaticalizar essas vivências? Se, para a lingüística, a intensidade está “fora”, “à margem” das coisas, para nós esta se acha no próprio cerne delas. O aumento pode ser obtido de duas maneiras: quer por meio de correlação conversiva, do tipo “quanto mais... mais...”, quer por meio de correlação inversa, do tipo “quanto mais... menos...” ou “quanto menos... mais...”.

A projeção das coerções estruturais sobre esses “dados imediatos” leva a certos “teoremas” semióticos:

- (i) se a intensidade, como dimensão, *rege* a extensidade, tal controle mantém-se, em razão daquilo que Hjelmslev chamava “homogeneidade”, entre as subdimensões pertencentes a dimensões distintas. O andamento *rege* a duração por uma correlação inversa, na medida em que a velocidade, para os homens, abrevia a duração do *fazer*: *Quanto mais* elevada é a velocidade, *menos* longa é a duração – apresentando-se o *ser* unicamente como um efeito peculiar à lentidão extrema. Por seu turno, a tonicidade *rege* a espacialidade; aliás, *menos* a espacialidade, na opinião de Deleuze, do que a profundidade, por uma correlação conversas: *quanto mais* forte é a tonicidade, *mais* vasto é seu campo de desdobramento.
- (ii) entre as subdimensões pertencentes a uma mesma dimensão, a correlação é conversas, podendo ser pensada – por enquanto, mediante analogia – como um *produto*. Se as ditas ciências humanas afirmam, em coro, que *o todo é superior à soma das partes*, elas por outro lado se abstêm de explicar a proveniência desse suplemento pouco justificado e de difícil avaliação; sem querer enxergar, nos símbolos, mais do que comodidades de apresentação, propomos:

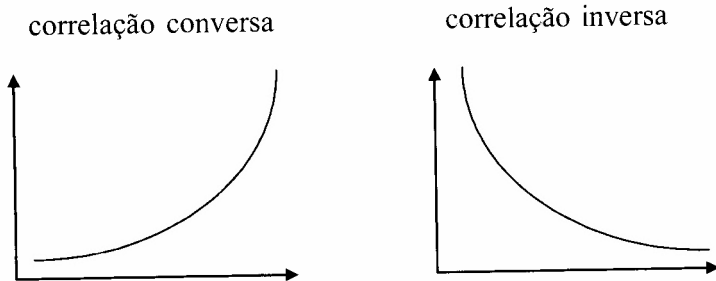
$$[a + b] < [a \times b]$$

Isso implica, para cada uma das dimensões em apreço:

- (i) que o produto do andamento e da tonicidade tem por resultante necessária o impacto, o significado inapreciável de toda exclamação. Citaremos um único exemplo. No fragmento das *Pensées* referente à hierarquia das “três ordens”, acerca de Arquimedes, Pascal escreve: “Arquimedes, sem causar impacto, teria a mesma veneração. Ele não ofertou batalhas para os olhos, mas forneceu a todos os espíritos suas invenções. *Ó, que impacto para os espíritos!*”. A reciprocidade multiplicativa do andamento e da tonicidade é o fundamento plausível dos *valores de impacto*, ou seja, da superlatividade;
- (ii) que o produto da maior extensão temporal e da maior extensão espacial tem por resultante necessária a *universalidade*, ou seja,

aquilo que em outro estudo já chamamos *valores de universo*. (Zilberberg, 2001, p. 55-78). Cada qual em sua ordem, tais subdimensões funcionam como coeficientes.

A imprevisibilidade do sentido, que o identifica como algo a ser conhecido, e a factualidade que resulta disso estão vinculadas à questão “sempre recomeçada”: entre os valores de impacto e os valores de universo, devemos supor uma correlação conversas ou uma correlação inversa? Se for uma correlação conversas, os valores de impacto e os valores de universo aumentam-se uns aos outros, *e tudo transcorre da melhor forma no melhor dos mundos possíveis...*; se for uma correlação inversa, os valores de impacto diminuem proporcionalmente aos de sua extensão, de sua difusão. O debate designa, afinal, uma alternativa de grande envergadura: se as correlações conversas endossam, garantem a infinitude semiótica, as correlações inversas respeitam um – enigmático – princípio de constância, atribuindo alternadamente a cada grandeza, não mais uma função de *multiplicador*, como no caso das correlações conversas, e sim uma função de *divisor*, como se a correlação inversa estivesse submetida a um princípio de constância tal que, se uma das grandezas cresce, o correlato associado necessariamente decresce. Numa representação simples:



Essa bifurcação introduz-se como paradigma preliminar, dado que, independente das grandezas semânticas que processa (e talvez até indiferente a elas), convida os sujeitos a distinguir categoricamente entre o *e* da correlação conversas e o *ou* da correlação inversa. Se, sob o ponto de vista discursivo, cumpre “fazer uma idéia” das

grandezas que permanecem no campo do discurso, já sob o ponto de vista metadiscursivo é importante saber se um determinado discurso declara uma compatibilidade ou uma incompatibilidade entre essas mesmas grandezas, como se o seu próprio ser dependesse apenas do espaço entre elas. Trata-se menos de penetrar no suposto âmago das coisas do que de responder à pergunta intransponível inventada por Saussure: alternância ou coexistência? Depois disso, como diz o poeta, *tudo o mais é literatura...*

## 2.2 Estruturas restritas

Cabe-nos agora articular as duas subdimensões intensivas, o andamento e a tonicidade, bem como as duas subdimensões extensivas, a temporalidade e a espacialidade, sobre uma mesma base formal que, sendo comum às quatro subdimensões aludidas, não é apanágio de nenhuma delas em particular; assim fazendo, evitamos privilegiar uma dada dimensão em detrimento das demais. As variações e vicissitudes de toda espécie que afetam o sentido decorrem de sua imersão no “movente” (Bergson), no instável e imprevisível, ou, em suma, de sua imersão na *foria*. A perenização dos clichês e a ritualização dos gêneros visam a conter e, por vezes, a estancar essa efervescência. Ao contemplarmos tais grandezas, que propomos designar como *foremas*, temos de explicitar, sem falseá-la – em outras palavras, sem imobilizá-la –, a *foria* cifrada, sob certo aspecto, por cada uma das quatro subdimensões mencionadas. A fim de qualificar em discurso um fazer que advenha em uma ou outra das subdimensões, é importante poder reconhecer sua *direção*, o *intervalo* assim percorrido e seu *elã*. Antes de prosseguir, assinalaremos ter encontrado, na feliz coincidência de uma leitura, a mesma tripartição em Binswanger: “A forma espacial com a qual lidávamos até o momento era, assim, caracterizada pela *direção*, pela *posição* e pelo *movimento*.” (Binswanger, 1998, p. 79, grifo nosso). Essa convergência não chega a surpreender, quando avaliamos a dívida de Merleau-Ponty para com os psicólogos e, em particular, para com Binswanger. Para nós, todavia, a questão não é operar – por indução – uma espacialização da significação, e sim efetuar uma semiotização do espaço.

Como todo inventário, essa tripartição é cega. Em primeiro lugar, a direção e a posição são pressupontes e o elã, pressuposto; adotamos o termo *forema*, a fim de indicar que as pressupontes permanecem como tributárias de seu pressuposto. Essa primazia do elã está em concordância com dois outros dados: por um lado, a precedência do *ser atingido* sobre o *agir* e, por outro, a recção que postulamos da extensidade pela intensidade. Em segundo lugar – mas já sob um outro aspecto: quando o *agir* se liberta da autoridade do *ser atingido*, apenas para satisfazê-lo, para agradá-lo –, é a direção que prevalece sobre a posição e o elã. Tocamos, assim, na questão do sujeito, desde que o pensemos em termos de deformação, acomodação, concordância.

Na perspectiva epistemológica *stricto sensu*, identificamos a valência como “interseção” de um forema com uma subdimensão. A propósito, se, como salienta Hjelmslev nos *Prolegômenos*, as “boas” definições são “divisões”<sup>3</sup>, é porque as grandezas semióticas no plano do conteúdo são *complexas*, mas essa complexidade é inerente a toda *interseção*. As características *a priori* das valências são justamente aquelas que lhes permitem circular, “comunicar-se”, confrontar-se umas com as outras no discurso e, ao fazê-lo, promover o indispensável vaivém entre as localidades e a globalidade. Essa dupla lógica da complexidade e da interseção traz a seguinte consequência: o cruzamento metódico de três formas com quatro subdimensões produz, em todas as acepções do termo, doze pares de valências:

---

3. Louis Hjelmslev, *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, op. cit., p. 74: «[O que] nos leva à definição da definição: por definição entendemos uma divisão seja do conteúdo de um signo, seja da expressão de um signo”.



<i>dimensões</i>	intensidade regente		extensidade regida	
<i>subdimensões</i>	andamento	tonicidade	temporalidade	espacialidade
<i>formas</i>				
direção	aceleração vs desaceleração	tonificação vs atonização	foco vs apreensão	abertura vs fechamento
posição	adiantamento vs retardamento	superioridade vs inferioridade	anterioridade vs posterioridade	exterioridade vs interioridade
elã	rapidez vs lentidão	tonicidade vs atonia	brevidade vs longevidade	deslocamento vs repouso

Descreveremos sumariamente as valências selecionadas para cada subdimensão. Para o andamento, a direção tem por dilema o par aceleração ou desaceleração. É comum ouvir dizer que nossa época está vivendo uma aceleração sem precedentes, por conta da precipitação das técnicas, mas, se esse fato é incontestável, sua explicação parece frágil, pois, conforme as análises de Wölfflin, a passagem da arte renascentista à arte barroca também se caracteriza, sem evolução técnica, por uma sensível aceleração; vale a mesma observação para certos períodos musicais. No que se refere à posição, as diferenças de andamento, os assincronismos produzem, do ponto de vista objetal, retardamentos e adiantamentos, e, do ponto de vista subjetal, precursores e retardatários, que fornecem aos historiadores algumas de suas categorias. Enfim, se considerarmos o elã, a aceleração do processo supõe, da parte do actante, uma vivacidade, uma energia que supere as resistências e os obstáculos.

Examinemos agora a tonicidade, termo que retomamos da prosódia, no plano da expressão, e da retórica tropológica, no do conteúdo. O dilema básico se dá entre a *tonificação* e a *atonização*. Tais denominações, por razões de equidade, são tomadas de empréstimo a Bachelard. À primeira delas corresponde a acentuação, a atribuição do inapreciável “acento de sentido” (Cassirer); à segunda, o enfraquecimento. Deixamos de lado, nesta súmula, a questão da ambivalência e da reversibilidade do crescimento e do decréscimo.

Mesmo as quantidades negativas prestam-se ao aumento ou à diminuição: será que uma diminuição da tonicidade não é “mecanicamente” compensada por um aumento da atonia? Desse modo, a positividade diz respeito tanto ao crescimento quanto ao decréscimo e, por exemplo, no pensamento religioso hindu, o que faz sentido é, com o “princípio do nirvana”, o crescimento da atonia. Aquilo que, para um ocidental em sua busca permanente de “divertimento”, é um “vazio” insuportável, mostra-se nesse universo de discurso um “pico” desejável; analogamente, os chamados estados contemplativos são, para aqueles que os vivem, estados de plenitude. No que tange à posição, a tonificação e a atonização, em virtude dos *mais* e dos *menos* que suscitam fatalmente, são geradoras de diferenças orientadas; quando o ponto de vista, ou seja, o discurso, escolhe o *mais do mais*, falamos em superioridade, e falamos em inferioridade quando é o *mais do menos* que prevalece. Enfim, sob o aspecto do elã, a tonificação pede a garantia – fundo de reserva que permite a continuidade do fazer e sua antecipação – da *tonicidade*, do mesmo modo como a atonização remete à *atonia*, concebida como um “buraco negro” onde a energia viria perder-se e aniquilar-se.

Para o olhar tensivo, a temporalidade é uma categoria “como qualquer outra”, isto é, analisável. Disso decorre um duplo distanciamento: (i) em primeiro lugar, por relação à palavra de ordem dos anos 1960, que estimava que “as estruturas eram acrônicas” e que a temporalidade não era senão um revestimento, uma concessão ao antropomorfismo; (ii) por relação a uma certa tradição filosófica tributária de Santo Agostinho, que sustentava: *conheço o tempo se eu não pensar nele, mas ele me escapa se eu tentar pensá-lo...* Nossa abordagem se pretende mais razoável: enquanto não for seriamente demonstrado que a temporalidade constitui uma exceção, uma singularidade, uma anomalia, admitiremos que os *foremas* determinam uma flexão temporal “nem pior nem melhor” que as três outras. O *forema* da direção discrimina, de um lado, a apreensão, a retenção, a potencialização do advindo e, de outro lado, o foco, a protensão, a atualização do por-vir, ou ainda, nos termos de Valéry, a alternância recorrente entre o “já” e o “ainda não”; tais valências são “vivências de significação” (Cassirer) que se ordenam conforme

relações de anterioridade e posterioridade, dando lugar a cronologias ora amplas, ora minuciosas. Como demonstrou Lévi-Strauss em sua polêmica com Sartre (Lévi-Strauss, 1962, p. 324-357), uma cronologia, sendo uma rede de malhas variáveis, cifra uma velocidade, um ritmo, uma textura; também nesse caso, parece desejável distinguir entre a forma científica, ligada à historiografia, e a forma semiótica, reservada à história, na qualidade de disciplina interpretativa. Com efeito, nem todas as anterioridades são significativas: elas são interrogativas, se ficar comprovado que ambos os acontecimentos em pauta pertencem realmente à *mesma* temporalidade. Sob esse aspecto, a psicanálise opta visivelmente por uma temporalidade contínua, na qual os “depois” continuam a depender estreitamente dos “antes”, ou seja, do que ocorreu na primeira infância. Mas é a projeção do forema do elã que permite a apropriação prática, pragmática, da temporalidade pelos sujeitos: seguras, indubitáveis, a *brevidade* e a *longevidade* medem a duração e, à custa de certas convenções, mantêm-se sob nosso controle; é provável que, em matéria de tempo, jamais venhamos a fixar verdades definitivas, porém essa ignorância não nos pesa, permanecendo alheia ao uso, ao “emprego” do tempo, tal como este sobressai na espera, na paciência ou na impaciência, essas paixões comuns do tempo.

Talvez por desfrutar do primado em nosso próprio universo de discurso, a espacialidade é mais bem recebida. O que o forema da direção distingue não são propriamente orientações geográficas, e sim aquilo que estaria aquém de tais orientações, a saber, a tensão entre o *aberto* e o *fechado*, que permite ao sujeito formular programas elementares, por um lado, de entrada ou penetração e, por outro, de saída ou escape, em função da tonicidade ambiente. Partindo dos textos dos escritores, principalmente dos poetas – esses geógrafos do imaginário –, Bachelard disse tudo o que se podia dizer a respeito, em especial na *Poética do espaço* (Bachelard, 1981, p. 191-207). As figuras do aberto e do fechado acham-se numa relação de assimetria: é a presença de, no mínimo, um fechado, um bolsão, uma oclusão, que estabelece o aberto como tal. Analogamente, o forema de posição, discriminando o *interior* e o *exterior*, pressupõe “em algum lugar” a existência de um fechado. Assim como na

temporalidade, a questão é determinar se duas grandezas pertencem ou não ao mesmo espaço. O forema do elã resulta no contraste entre o *repouso* e o *movimento*, entre o lugar e o deslocamento, estigmatizado por Baudelaire em “Les hiboux”. Esse forema é o sincretismo resolúvel da potência e da inércia, a arena mental onde uma mede forças com a outra.

Essas valências são funções, funcionamentos, na medida em que se trata de termos para o significante, e de complexos para o significado; são gramaticais, em sentido estrito, dado que são interseções homólogas às propostas pelas gramáticas. Assim, em francês, o pronome adjetivo possessivo *son* é, quanto ao possuidor, uma terceira pessoa e, quanto à coisa possuída, um masculino singular. A formalidade das subvalências é da mesma ordem, apenas com um grau de sofisticação suplementar, talvez: a subvalência de repouso tem como “harmônicos”, como subvalências de fundo a *longevidade* (ou, se se preferir, a permanência), a *atonía* e, enfim, a *lentidão* paroxística da parada. Em suma, as subvalências surgiriam juntas, mais de acordo com o modelo da sinfonia do que com o da sonata. Lembrando Claudel, injustamente incompreendido enquanto semiótico:

*Uma só coçadela com a unha e o sino de Nara põe-se a retinir e ressoar. [...] E a alma inteira se comove nas profundezas superpostas de sua inteligência.* (Claudel, 1965, p. 73)

Uma das funções do léxico consiste, observada essa solidariedade estrutural, em permitir a seleção daquela dentre as subvalências que esteja em conformidade com o *topos* desenvolvido pelo discurso. Tal profundidade valencial não está ausente das línguas, por pouco que atentemos para o fato. Assim, em francês, o artigo indefinido e o definido opõem-se também, e talvez sobretudo, como o interveniente se opõe ao intervindo, se levamos em conta sua ordem canônica de aparecimento no discurso; entretanto, considerando-se que a dimensão do *intervir*<sup>4</sup> ainda não teve sua pertinência

4. [N. dos T.] No original, *survenir* [sobrevir]. Optamos circunstancialmente pelo verbo *intervir*, em razão de sua maior flexibilidade morfológica em português.

reconhecida, esse esboço de declinação tensiva permanece sem efeito.

A rede proposta atribui a cada subvalência um endereço, mas a colocação em rede está no princípio de duas outras propriedades estruturais: (i) a recção das subdimensões pelo mesmo forema é *homogeneizante*, a exemplo do que ocorre na língua francesa, em que a série *dé-faire, dé-coudre, dé-tacher, dé-composer, dé-charger* etc. atrai para si todo termo que comporte a idéia de “afastamento, separação, privação de um estado ou de uma ação” (*Grand Robert*), ainda que, como no caso de *déchirer*, a sílaba *dé-* não remonte ao prefixo latino *des-*. No *Curso de lingüística geral*, Saussure demonstrou, acerca das “relações associativas”, que a língua, nesse particular, era bastante pródiga; (ii) a comutação dos foremas, para uma mesma subdimensão, é *diferenciadora* e, em última instância, comparável a uma análise espectral: em função do forema selecionado, a subdimensão muda de construção, ou ainda de aspecto, na acepção genérica do termo.

### 3. Fisionomia das estruturas elementares

Se excetuarmos a psicanálise, o Valéry dos *Cahiers*, os capítulos que Cassirer dedica ao “fenômeno da expressão” na *Filosofia das formas simbólicas*, além, é claro, de Nietzsche e mais uns poucos autores, a afetividade costuma ser considerada, ora negligenciável, na opinião de alguns, ora embaraçosa, na opinião de outros mais clarividentes – como se a pergunta “mas como abordá-la?” já esgotasse a problemática. A “desretorização” da lingüística foi conduzida na mesma direção. Não faltam monografias penetrantes acerca deste ou daquele afeto, de tal ou qual paixão, porém uma analítica *a priori* do sensível, em ressonância com as aquisições da semiótica, ainda está por construir. Não temos em absoluto a pretensão de dar aqui a última palavra no assunto, mas somente de expor categorias que, a nosso ver, uma análise bem fundamentada do afeto tem de levar em conta, combinando-as com a rede de doze pares de

subvalências que acabamos de apresentar, já que as valências são formas no plano da expressão e afetos no plano do conteúdo<sup>5</sup>.

### 3.1 Analítica do sensível

O primeiro ponto que ressaltaremos é um lembrete: o estruturalismo permaneceu enredado nos termos, sem conceber as propriedades da relação enquanto tais. Já tivemos ocasião de mencionar dois pontos: em primeiro lugar, os termos são definíveis; eles o são por serem complexos, por serem resultantes – verificaremos mais abaixo – de uma interseção bi- ou multidimensional. Cumpre agora ir mais além e formular os rudimentos de uma *semiótica do intervalo*. A diferença saussuriana, como se isso fosse óbvio, foi pensada ou repensada em termos de contrariedade e contradição, mas nem todos os contrários se equivalem, se nos lembrarmos de Bachelard: “[...] podem ser evocados dois tipos de casos, conforme os contrários se ergam numa hostilidade decisiva ou estejamos diante de contrariedades mínimas”.<sup>6</sup> Distinguiremos entre os *sobrecontrários* tônicos e distantes, e os *subcontrários* átonos e próximos, vinculando-se a tonicidade ao plano do conteúdo e a distância, ao plano da expressão. Algumas convenções terminológicas se fazem necessárias para a leveza de nossa explanação. Seja um gradiente que vai de  $[s_1]$  até  $[s_4]$ , observando uma pausa em  $[s_2]$  e depois em  $[s_3]$ . Os termos  $[s_1]$  e  $[s_4]$  surgem como sobrecontrários, e  $[s_2]$  e  $[s_3]$ , como subcontrários (Sapir):

$s_1$	$s_2$	$s_3$	$s_4$
sobrecontrário	subcontrário	subcontrário	sobrecontrário

- [N. dos T.] Neste ponto, como em outras ocorrências ao longo deste artigo, o emprego das expressões “plano da expressão” e “plano do conteúdo” não se identifica com a célebre dicotomia saussuriana “significante/significado”. Devemos compreendê-las por referência às noções respectivas de “manifestante” e “manifestada” (Hjelmslev).
- Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée* [1936], Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p.144; na página seguinte, Bachelard se refere a «contrários [...] menos distantes, menos hostis”.

De acordo com a herança hjelmsleviana, essa estrutura é uma estrutura mínima, visto que  $[s_1]$  e  $[s_4]$  se opõem a  $[s_2]$  e  $[s_3]$ , mas também se opõem entre si. Contudo, o essencial, sob a perspectiva de uma semiótica do intervalo, não está aí. Dispomos de *dois* intervalos bem definidos, em termos de tensividade: o intervalo maior  $[s_1 \leftrightarrow s_4]$  e o intervalo menor  $[s_2 \leftrightarrow s_3]$ . Uma objeção, legítima em aparência, deve ser neste ponto afastada: por que privilegiar esses dois intervalos, ao invés de  $[s_1 \leftrightarrow s_2]$  e  $[s_3 \leftrightarrow s_4]$ ? Para além de sua “aversão” mútua, os extremos  $[s_1]$  e  $[s_4]$  estariam ligados por uma solidariedade procedente de sua comum “abjeção” para com os termos medianos  $[s_2]$  e  $[s_3]$ . Tal é a hipótese de Goethe, no *Tratado das cores*: “O olho não pode, nem quer manter-se um só instante no estado uniforme especificamente determinado pelo objeto. Algo como uma tendência ao antagonismo o condiciona; opondo o extremo ao extremo, o intermediário ao intermediário, ela reúne instantaneamente os contrários e tenta constituir uma totalidade, tanto no caso dos fenômenos que se sucedem, quanto no dos que coexistem no tempo ou no espaço” (Goethe, 2000, p. 104). Essa estrutura mínima não deixa, além disso, de exibir semelhanças com o quarteto de rimas interpoladas “à francesa”, que faz rimarem entre si, de um lado, os versos externos e, de outro, os versos internos. Uma vez que a semiose é onipresente, a seqüência  $[s_1 - s_2 - s_3 - s_4]$  pode ser tomada como plano da expressão e a alternância  $[[s_1 \leftrightarrow s_2] \text{ vs } [s_3 \leftrightarrow s_4]]$ , como plano do conteúdo.<sup>7</sup> Ao dispor os elementos dessa maneira, não estamos sacrificando a complexidade: se uma análise selecionar  $n$  termos, o número de termos complexos realizáveis terá uma unidade a menos  $[n - 1]$ , fornecendo os seguintes possíveis:  $[s_1 + s_2]$ ,  $[s_2 + s_3]$  e  $[s_3 + s_4]$ .

A única coisa que pedimos a esse dispositivo é a desigualdade entre os dois intervalos indicados, ou seja, que o intervalo entre os subcontrários  $[s_2 \leftrightarrow s_3]$  esteja contido dentro do intervalo entre os sobrecontrários  $[s_1 \leftrightarrow s_4]$ , pois deduziremos, dessa desigualdade elementar, duas formas-afeto notáveis: (i) a *falta* não é nada mais

7. [N. dos T.] Cf. nota 14.

que o resultado da projeção do intervalo  $[s_1 \Leftrightarrow s_4]$  sobre o intervalo  $[s_2 \Leftrightarrow s_3]$ ; (ii) inversamente, o *excesso* não é nada mais que o resultado da projeção do intervalo  $[s_2 \Leftrightarrow s_3]$  sobre o intervalo  $[s_1 \Leftrightarrow s_4]$ . Em outras palavras, cada intervalo tem um duplo funcionamento, alternadamente como termo regido e como função regente, ora como avaliado, ora como avaliante. Disso decorrem várias conseqüências. A falta, central para a psicanálise e a narratologia greimasiana, deixa de ser uma grandeza órfã, recebendo, de direito, seu correlato paradigmático, o excesso, cuja discursivização se acha, de Longino a Michaux, no cerne da retórica, sob a denominação de *sublime*. Do ângulo teórico, somos postos subitamente perante aquilo que se deveria chamar, por referência ao ensinamento de Greimas, de *ilusão sêmica*. Ainda que a fenomenologia e a psicologia da percepção não nos apontassem tal caminho, os semas deveriam ser concebidos como significantes cômodos – pois não é fato que compartilham sua rusticidade, sua robustez? –, mas não como significados; no plano do conteúdo, nada haveria senão pontos de vista provisórios, operações de projeção, aplicações, reciprocidades de perspectiva... além de ilusões. A epistemologia da semiótica terá certamente de se adaptar, de erradicar o positivismo renascente, dado que essas catálises não recaem sobre grandezas, e sim sobre operações relativamente inéditas. A força da palavra de ordem de Saussure (“a língua é uma forma e não uma substância”) permanece intacta.

A esse primeiro jogo de intervalos, que fornece para cada valência uma identidade inequívoca, cumpre acrescentar uma característica que se ajusta a nosso segundo postulado – pelo qual um devir se processa necessariamente, “cedo ou tarde”, por aumento ou diminuição, por ascendência ou decadência. Com efeito, se tivéssemos de imaginá-las, as valências seriam menos unidades, porções de uma linha, do que vetores: antes participípios presentes que participípios passados. As valências são seqüências de processos. As categorias aspectuais de que dispomos dizem respeito ao estágio de desenvolvimento do processo, mas nada acrescentam sobre sua orientação tensiva, ascendente ou decadente. A aspectualidade lingüística, aliás, é duplamente restritiva: (i) ela privilegia o verbo, negligenciando o notável trabalho de análise *convertido* nas demais



regiões do léxico; (ii) em sua versão restrita, ela se prende ao grau de acabamento ou inacabamento do processo, e a incoatividade só aparece com a tripartição.

As condições a serem satisfeitas são simples: (i) a aspectualidade tem de estar repartida equitativamente pelo conjunto do devir, ou seja, tem de estar em condições de caracterizar “conforme a encomenda” todo e qualquer momento desse devir; (ii) ela deve respeitar a insuperável *ambivalência* do sentido, como por exemplo o fato de que a tonicidade crescente também pode ser descrita como uma atonia decrescente, do mesmo modo como uma atonia crescente também pode ser expressa em termos de uma tonicidade decrescente. Nesse sentido, propusemos em outro estudo um jogo de categorias aspectuais com as seguintes características: (i) são mais tributárias da retórica, do espírito da retórica, do que da lingüística, o que é conseqüente, dado que a retórica tem por objeto o discurso, e até mesmo a veemência do discurso, o qual ainda permanece além do alcance da lingüística, que, pusilânime, se limita à frase; (ii) essas categorias aspectuais são *gerais*, isto é, independentes de qualquer conteúdo, aplicando-se por isso mesmo, e a exemplo do *número*, a todas as grandezas, já que nenhuma grandeza pode ter realmente a pretensão de escapar ao devir.

Uma vez explorada a desigualdade capital dos intervalos “homotéticos”  $[s_1 \leftrightarrow s_4]$  e  $[s_2 \leftrightarrow s_3]$ , cabe-nos agora considerar os sucessivos intervalos que permitem situar o devir ascendente ou decadente de uma dada valência em discurso, o que equivalerá a explicar o que se passa quando uma determinada valência “sai” do intervalo  $[s_1 \leftrightarrow s_4]$  e “entra” no intervalo  $[s_2 \leftrightarrow s_3]$ , e vice-versa. É certo que estamos intervindo de maneira “arbitrária”, para usar o termo escolhido por Hjelmslev nos *Prolegômenos*, porém acreditamos, de boa fé, estar adotando a mais simples das convenções:

- (i) dado  $[s_1]$  como valência *paroxística*, designamos, a fim de opor a decadência a si própria, o intervalo  $[s_1 + s_2]$  como *atenuação* e o intervalo  $[s_3 + s_4]$  como *minimização*. Por recursividade, devemos alcançar o “infinito de pequenez” caro a Pascal;
- (ii) dado  $[s_4]$  como valência nula, tal nulidade reclama sua denegação ou, em outras palavras, a travessia do intervalo  $[s_4 + s_3]$ , que

designamos como um *restabelecimento*, que disjunta do “não-ser”, isto é, do tédio. O discurso pode, decerto, ater-se a isso, mas também pode perfeitamente “estender-se” para além de  $[s_3]$ : diremos então que, ao restabelecimento, sucede a *exacerbação*, alojada no intervalo  $[s_1 + s_2]$ .

Essas categorias interdefinidas inspiram-se sobretudo na retórica e na poética; a poética de Rimbaud, por exemplo, é, em seus momentos culminantes, uma poética do restabelecimento e da exacerbação. Contudo, tornamos a repetir: a retórica “sente” melhor as singularidades do discurso do que a lingüística. Apenas para fixar as idéias, na análise exemplar dos “Chats” de Baudelaire empreendida por Jakobson e Lévi-Strauss (Jakobson & Lévi-Strauss, 1973, p. 401-429), não se pode negar que “o” lingüístico serve – tão-somente! – de plano da expressão, enquanto “o” retórico serve de plano do conteúdo,<sup>8</sup> especialmente no final. Portanto:

decadência $[s_1 \leftrightarrow s_{14}]$	atenuação $\approx$ de $s_1$ a $s_2$ minimização $\approx$ de $s_3$ a $s_4$
ascendência $[s_4 \leftrightarrow s_1]$	restabelecimento $\approx$ de $s_4$ a $s_3$ exacerbação $\approx$ de $s_2$ a $s_1$

Em razão dos limites estreitos deste ensaio, não vamos discutir aqui os demais derivados, que unem, para ambas as orientações, ora um limite e um grau:  $[s_1 \leftrightarrow s_2]$ , ora dois graus:  $[s_2 \leftrightarrow s_3]$ , ou enfim um grau e um limite:  $[s_3 \leftrightarrow s_4]$ . A integração do paradigma (ou seja, da morfologia própria à contrariedade) com a sintaxe tensiva dos devires acaba por assumir a seguinte forma:

8. [N. dos T.] Cf. nota 14.

$s_1$	$s_2$	$s_3$	$s_4$
sobrecontrário	subcontrário	subcontrário	sobrecontrário
atenuação		→	
exacerbação		←	

As categorias aspectuais garantem a *homogeneidade* do sistema, visto que as propriedades gerais deste último – a saber, por um lado a orientação ascendente ou decadente e, por outro, a “analisabilidade” – são convertidas em formas locais, atribuindo a cada subvalência uma direção tensiva e uma identidade segura.

### 3.2 Declinação das subdimensões

A lógica da “interseção” e da rede leva-nos a determinar cada forma admitido por cada uma das quatro categorias aspectuais, e também a conceber o produto dessa recção como uma subvalência, pois que está ligado a uma subdimensão; dado o carácter movente, instável e provisório do universo do sentido, é importante nomear, porque as denominações funcionam, por um lado, como paradas, amarras, e, por outro, como uma moeda de troca para os sujeitos. As denominações propostas são apenas toleráveis – logo, perfectíveis – e talvez tributárias de uma pancronia que, segundo Hölderlin, Brøndal e alguns outros autores, sempre sob aspectos diversos, naturalmente, alteraria a justeza do equilíbrio entre a expressão da intensidade e a da extensidade; ao fazê-lo, essa pancronia encaminharia as línguas para uma ressecante abstração simbólica. Mas não é o que nos interessa, no presente ensaio.

O cruzamento mental de três formas com quatro categorias aspectuais elementares produz mecanicamente doze subvalências para cada dimensão. Independentemente de um exame mais aturado, reproduzimo-las em seguida:

O andamento:

<i>aspecto</i> <i>foremas</i>	<i>minimização</i>	<i>atenuação</i>	<i>restabelecimento</i>	<i>exacerbação</i>
direção	"trainer" [ir muito lentamente] <sup>9</sup>	desaceleração	aceleração	precipitação
posição	anacronismo	atraso	adiantamento	prematividade
elã	inércia	lentidão	rapidez	vivacidade

A tonicidade:

<i>aspecto</i> <i>foremas</i>	<i>minimização</i>	<i>atenuação</i>	<i>restabelecimento</i>	<i>exacerbação</i>
direção	extenuação	atonização	tonificação	avultação
posição	nulo	inferior	superior	excessivo
elã	estado	repouso	movimento	ataque

A temporalidade:

<i>aspecto</i> <i>foremas</i>	<i>minimização</i>	<i>atenuação</i>	<i>restabelecimento</i>	<i>exacerbação</i>
direção	retrospecção	apreensão	foco	antecipação
posição	obsoleto	anterior	posterior	imortal
elã	efêmero	breve	longo	eterno

9. [N. dos T.] Em português: "arrastar-se". Conservamos o termo original, cujas acepções serão especialmente tratadas nos parágrafos subseqüentes.

A espacialidade:

<i>aspecto</i> <i>formas</i>	<i>minimização</i>	<i>atenuação</i>	<i>restabelecimento</i>	<i>exacerbação</i>
<i>direção</i>	heméptico	fechado	aberto	escancarado
<i>posição</i>	estranho	exterior	interior	íntimo
<i>elã</i>	fixidez	repouso	deslocamento	ubiquidade

Como podemos validar o conteúdo semiótico de tais grandezas que, por seu duplo estatuto de lexemas e de figuras, estão a meio caminho da lingüística e da retórica? Jakobson mostrou que a função metalingüística não era apanágio dos doutos, mas, pelo contrário, era imanente à prática imediata da língua, e que os sujeitos recorriam à definição, à restrição ou à extensão, à precisão ou à suspensão, porém parece ter deixado de mencionar a condição objetal dessa recorrente atividade metalingüística. Para nós, ela reside no seguinte fato: os lexemas dependem de uma definição, por serem analisáveis, e eles são analisáveis por serem tudo o que podem ser; em outras palavras, não são nada além de... análises reservadas a um significante, por sua vez, não-conforme. Assim é que o significado do pronome pessoal /tu/, em português, compreende três grandezas de conteúdo: uma indicação de número, uma de pessoa e uma de nominativo, mas as duas grandezas da expressão [t – u] não remetem “analiticamente” às três grandezas do conteúdo. Não é outro o funcionamento dos lexemas, e as definições dos dicionários, sem dúvida complicadas pelo número de grandezas a processar, analisam intuitivamente – e pertinentemente – os lexemas, com a ajuda das subvalências, embora procedendo, por assim dizer, caso a caso. Examinaremos aqui um único exemplo, a primeira subvalência da primeira rede: fr. “traîner”, cuja denominação não pode escapar a certas críticas, já que falta o substantivo correspondente, lacuna atribuível, quer a nossas insuficiências, quer àquilo que Mallarmé chamava de imperfeição das línguas. Enfim, o *Micro-Robert* propõe ainda – quase diríamos: poeticamente – “traînasser” [vagabundear] e “traînailler” [vadiar], aos quais retornaremos dentro de instantes.

O sentido intransitivo de “traîner” admite, segundo o *Micro-Robert*, as quatro direções tensivas previstas. Quanto à intensidade: (i) uma indicação de *andamento*, correspondente, no caso, à minimização da velocidade<sup>10</sup>: “6° Ir com demasiada lentidão, demorar. Não **demore** para voltar da escola. Agir com demasiada lentidão. O trabalho *urge*. Não podemos mais **demorar**”; (ii) uma indicação de *tonicidade* decadente, sem que possamos especificar se se trata da atenuação ou da minimização: “7° Ir sem rumo ou permanecer por muito tempo (em um lugar pouco recomendável ou pouco interessante). V. Vagar, vagabundear. **Perambular** pelas ruas. Quanto à extensidade: (i) uma indicação temporal de comprimento, de *duração*, sob o signo da exacerbação: “3° Achar-se, subsistir. *As velhas noções que perduram nos livros escolares*. 4° Durar além da conta, não acabar nunca. *Isso já está durando demais*. V. Eternizar.”; (ii) uma indicação espacial de *repouso*: “1° (Sujeito: Coisa) Pender sobre o chão, arrastando-se. *Seus cadarços estão se arrastando pelo chão*. 2° Estar disposto ou ter sido abandonado, em desordem. *Roupas largadas sobre uma cadeira*”. A coerência e a flexibilidade da rede resolvem a divergência das “variedades”. A propósito dessas considerações preliminares, é compreensível que Valéry tenha escrito, sem que saibamos se por satisfação ou por lástima: “Tudo está predito pelo dicionário” (Valéry, 1973, p. 394). Dentro dos limites deste breve ensaio, fizemos questão de mostrar que o modelo valencial comparecia, imanente, eficiente e sugestivo, mas está claro que as definições citadas são portadoras de outras grandezas de conteúdo, umas actanciais e actoriais, outras axiológicas, como a oposição entre “a rua” e “a escola”... Os dois derivados pejorativos “traînasser” e “traînailleur” não se acham excluídos do sistema; muito pelo contrário, estão no seu próprio cerne, já que recaem sobre a subvalência de *andamento* e denunciam, pela convocação do advérbio *trop* [demasiado(a)], um subcontrário como um sobrecontrário. Assinalemos que, sob o prisma tensivo, não temos

10. [N. dos T.] Os números ordinais deste parágrafo correspondem às acepções do verbete *traîner* no dicionário *Micro-Robert*. Destacamos em negrito todas as traduções portuguesas para o verbo *traîner* em seus diferentes contextos.

com isso nada mais que um inventário, pois o modelo valencial enfatiza, em princípio, uma dupla sobredeterminação: a da temporalidade pelo *andamento* e a da espacialidade pela *tonicidade*. O *Micro-Robert* efetua tacitamente essa operação, ao associar – talvez considerando que a coisa é evidente – “ir com demasiada lentidão” e “demorar”, como se a *lentidão excessiva* no plano do conteúdo tivesse como plano de expressão<sup>11</sup> o *atraso*, confirmando, no mesmo gesto, que a semiose é ininterrupta.

## 4. A sintaxe discursiva

Por mais amplas que sejam as inflexões ocorridas, a epistemologia da semiótica permanece, em grande medida, tributária do ensinamento de Hjelmslev. Debateremos em particular dois pontos: a relação entre o sistema e o processo, que faz parte dos “cinco traços fundamentais [...] da estrutura fundamental de toda língua”, e o projeto declarado de “abalar a base da bifurcação tradicional da lingüística em morfologia e sintaxe” (Hjelmslev, 1975, p. 75). Surge uma tensão entre essas duas direções epistemológicas: por um lado, consolidar a distinção entre o sistema e o processo; por outro, reduzi-la. Sem entrar nos pormenores requeridos, temos a impressão de que os atores responsáveis por essas providências não são bem os mesmos, na medida em que o teórico “Hjelmslev” assumiria a primeira, enquanto o lingüista “Hjelmslev”, a segunda. Nem por isso deixa de ser verdade que as duas exigências não se situam no mesmo plano e que a moderação de uma distinção pressupõe seu reconhecimento. A mediação entre a morfologia e a sintaxe será buscada em primeiro lugar para a intensidade e, em seguida, para a extensidade.

### 4.1 A sintaxe intensiva

Discorrendo sobre a definição semiótica do objeto, Greimas insiste na “ausência de qualquer determinação prévia do objeto, que

---

11 [N. dos T.] Cf. nota 14.

não seja sua relação com o sujeito” (Greimas & Courtés, s/d [1983], p. 313). Pode-se dizer o mesmo também, ou até em primeiro lugar, a propósito do afeto e da valência que o identifica, sob o ponto de vista cognitivo, e que o mede, sob o ponto de vista tímico: realmente, como poderíamos admitir que aquilo que afeta, comove o sujeito – irrompendo, em geral, de forma inesperada – não se instalasse, de direito, no centro do campo discursivo?

Em conformidade com nosso segundo postulado, que modaliza o contínuo como ascendente ou decadente, já registramos, quanto ao sistema, a alternativa do aumento *ou* da diminuição; mas o que se passa com esses primitivos no processo? Segundo Hjelmslev, as relações próprias ao sistema são da ordem do “ou... ou...” e as relações peculiares ao processo, da ordem do “e... e...”, de tal sorte que o processo *aproxima*, pelos seus próprios meios, aquilo que o sistema *afasta* na sua ordem. Isso posto, podemos introduzir a hipótese referente à inflexão tensiva da sintaxe: os termos do paradigma básico vão-se tornando alternadamente objetos uns para os outros. Em outras palavras, um aumento tem por *objeto interno* uma diminuição, do mesmo modo como uma diminuição tem por *objeto interno* um aumento. Esse entrelaçamento fornece à sintaxe intensiva razão e necessidade, marcando-a com a modalidade do *precaver* ou do *prover*, conforme o caso: se a diminuição for provável, o sujeito terá de precaver-se contra ela; se ela já estiver em curso, então ele tratará de reparar o dano que vai ganhando amplitude.

Quanto ao plano da expressão – no caso da tonicidade, mais fácil de se formular – poderíamos nos contentar em afirmar que a sintaxe intensiva cultiva em ascendência a *hipérbole*, mas a observação atenta dos grandes discursos mostra que tal abordagem tem algo de míope, por não *apreender* o trabalho de solapamento operado por uma negatividade eficiente, cuja necessidade foi analisada por Deleuze em *Différence et répétition* (Deleuze, 1989). Se, no que diz respeito ao *foco*, a *hipérbole* aumenta e amplifica, é porque ela *apreende* o baixo contínuo da decadência.

Esse entrelaçamento está na primeira ordem de derivados da ascendência e da decadência. Com efeito, as categorias aspectuais são emparelhadas de duas em duas: (i) a atenuação e a exacerbação;



(ii) a minimização e o restabelecimento. Uma estrutura pode, por outro lado, aplicar a transitividade ou a reflexividade. O primeiro caso acaba por projetar quatro sintagmas elementares que darão muito que pensar ao discurso. Na decadência: (i) uma atenuação tem como objeto (não de busca, e sim de recusa, quando não de refugo) uma exacerbação. Ela vem abrandar o pico de intensidade visado pela exacerbação; (ii) a minimização promove o retorno à nulidade, ao paroxismo de atonia que o restabelecimento havia superado. De maneira simétrica e inversa, teremos na ascendência: (i) o restabelecimento combate a minimização; (ii) a exacerbação bate-se contra uma atenuação que ela tenta reduzir, a fim de restituir o lustre e o impacto da tonicidade. Quanto à reflexividade, o sujeito tanto pode incrementar um restabelecimento até a exacerbação – ou seja, aumentar um aumento –, quanto abaixar uma atenuação até a minimização, isto é, acentuar ainda mais uma diminuição.

Isso tudo é confirmado por um depoimento de Cézanne: “No meu caso, a realização das sensações é sempre muito penosa. Não consigo alcançar a intensidade que se oferece aos meus sentidos, não tenho essa magnífica riqueza de coloração que anima a natureza”.<sup>12</sup> A observação de Cézanne estabelece um paroxismo: “essa magnífica riqueza de coloração que anima a natureza”, que funciona como um emissor e se transmite sem enfraquecimento, num primeiro instante, a um receptor sensível: “a intensidade que se oferece aos meus sentidos”. Tal “intensidade” potencializada sofre um processo de atenuação que reclama, da parte de Cézanne, uma exacerbação sobre cujo êxito ele se mostra cético: “Não consigo alcançar...”. Nesse sentido, pode-se dizer que a inquietude está no cerne de toda poética exigente.

---

12. Carta (13 de outubro de 1906) a seu filho, em Paul Cézanne, *Correspondance*, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald, Paris, Grasset, 1978, p. 324; citada por Lawrence Gowing, *Cézanne. La logique des sensations organisées*, Paris, Macula, 1992, p. 56.

## 4.2 A sintaxe extensiva

Não é outro o funcionamento da sintaxe extensiva. O “pensamento mítico”, nos termos de Cassirer, opera lançando mão da “divisão” e da “conexão”, da “sunagôgê” e da “diairesis” (Cassirer, 1986, p. 53); o “pensamento selvagem”, segundo Lévi-Strauss, funciona por meio de “totalizações” e “destotalizações” (Lévi-Strauss, 1962, p. 193). No rastro desses dois encaminhamentos antropológicos exemplares, *Tensão e significação* propõe três hipóteses diretoras: (i) se a *medida* – a medida do afeto, por um pleonasma necessário – diz respeito à intensidade, a extensidade concerne ao próprio *número* do mundo e à sua distribuição em classes, que os mitos tratam de motivar; (ii) qualquer que seja o gênero adotado, o discurso opera por *triagem(ns)* e *mistura(s)*; tais termos trazem a vantagem de valer tanto para os discursos verbais, quanto para os não-verbais, como demonstrou Greimas em seu estudo sobre a receita da sopa ao pesto (Greimas, 1996, p. 7-21). As taxionomias e classificações caras à antropologia se apresentam como *triagens de misturas* e *misturas de triagens*. A recorrente imbricação desses dois tipos de operações, aliás, surpreende Cassirer:

*O fato de que essa mistura das ‘espécies’ e de que essa confusão entre seus limites naturais e espirituais sejam possíveis na consciência mítica, quando nos outros domínios esta se caracteriza pela precisão com que apreende as diferenças sensíveis que distinguem concretamente as figuras perceptíveis, tal fato – qualquer que seja a explicação específica que se dê da significação e gênese do totemismo – deve estar fundamentado num caráter geral da ‘lógica’ mítica, ou seja, na forma e direção de seu processo de formação dos conceitos e das classes em geral. (Cassirer, 1986, p. 212).*

Do mesmo modo como, para a gramática intensiva, o aumento e a diminuição convertem-se em objetos recíprocos, assim também, para a gramática extensiva, a triagem e a mistura, disjuntas no sistema,

tornam-se objetos mútuos no processo: o sujeito semiótico não pode evitar de triar misturas, visando a um valor de absoluto, e de misturar triagens, visando a um valor de universo.

Se, indagada a respeito, a semiótica se visse obrigada a confessar uma ontologia, esta seria, em última instância, negativa: não há antecedente intangível, há somente lembranças críveis. As grandezas circulam, vão e vêm, retornando por vezes; em outras palavras, por uma operação de triagem, elas são extraídas de uma dada classe, em parte razoável, em parte insensata, para então serem introduzidas numa outra classe mediante uma operação de mistura, ora bem-sucedida, ora incongruente – tanto é verdade, aparentemente, que para o discurso a questão não é conhecer a essência imutável das coisas, e sim estabelecer, para uma determinada grandeza, projetada pelas circunstâncias no centro do campo de presença, a lista daquelas que são, em tal ou qual momento, compatíveis com ela, e a lista daquelas que não o são. O discurso não é dirigido pela busca dos predicados universais, mas pelo recenseamento, por sua vez singular, dos interditos e das combinações prescritas, uns e outros eficientes, quando não oficiais, na cultura em questão. Diga-se de passagem que a semiótica do discurso, caso venha a tornar-se consistente, será certamente levada a moderar a solução de continuidade entre a diacronia e a sincronia, uma vez que as estruturas da sincronia têm uma vocação temporal e historicizante que não deixa dúvida: “Na lingüística, as coisas se sucedem de outro modo: aí o discurso conserva os traços das operações sintáticas anteriormente efetuadas” (Greimas & Courtés, s/d [1983], p. 366). Em *La philosophie des formes symboliques*, Cassirer demonstrou que a operação canônica de triagem recaía essencialmente sobre a delimitação dos domínios respectivos do sagrado e do profano; não iremos tão longe a esse respeito, pois, em outro ensaio, já abordamos certos pormenores que temporalizam essa circulação (Zilberberg, 2004, p. 69-101). O objeto é menos uma grandeza do que o momento em que uma alternância se muda em coexistência, em que dois elementos mutuamente exclusivos aceitam defrontar-se.

### 4.3 A discursivização

A problemática da enunciação permitiu avaliar o controle direto e indireto que o sujeito enunciador exercia sobre o enunciado; muitos foram os estudiosos a frisar que a catálise precedia a análise. O objeto, porém, não mereceu a mesma atenção, como se ele conservasse uma autonomia e uma capacidade de fugir ao controle das coerções semióticas. A discursivização das regulações próprias à gramática tensiva refere-se, antes de mais nada, ao fato maciço, ininterrupto, da *melhoriação* e da *pejoração*; a essas duas operações discursivas aplicam-se as considerações de Saussure acerca da silabação: “é, por assim dizer, o único fato que ela [a fonologia] põe em jogo de começo a fim”. O discurso não descreve: a todo instante, ele toma posição e sanciona, e faz-se necessária uma convenção forte, a coerção voluntariamente assumida de um gênero discursivo, para que o sujeito do discurso se contente em descrever o que acredita ver e se abstenha de declarar sua subjetividade tal como ele próprio está acostumado a apreender.

Salvo melhor juízo, dois caminhos abrem-se para o sujeito. O primeiro incide sobre a sintaxe intensiva e diz respeito à manipulação das estruturas da contrariedade. Nesse particular, são duas as possibilidades que se oferecem ao sujeito: ou substituir o espaço da subcontrariedade pelo da sobrecontrariedade e proclamar com autoridade a insuficiência, o “não o bastante” das grandezas admitidas no campo de presença; ou fazer o contrário: substituir o espaço da sobrecontrariedade pelo da subcontrariedade, proclamando então o excesso, o “demasiado”. Por recursividade, e no calor do discurso, o sujeito pode chegar a declarar a *insuficiência do excesso*, bem como a *insuficiência da insuficiência*, transformando, no primeiro caso, limites em graus, e, no segundo caso, inserindo dentro do intervalo dos subcontrários  $[s_2 \leftrightarrow s_3]$  um intervalo de menor envergadura. Os valores míticos discursivizados são o *sublime* e o *mediano*. Em razão da reversibilidade dos pontos de vista, o sublime, assumindo sua própria desmedida, denuncia o mediano como sendo “nulo” – coisa que ele não é –, enquanto o mediano, em nome da ponderação, desqualifica o sublime como “empolado” e “grandiloquente” – o que

também não é verdade. Pois não está a eloquência, desde sempre, dividida entre o fôlego e a justeza?

O segundo caminho motivador da qualificação e da desqualificação – que fornecem ao discurso, ambas, seus indispensáveis tempos fortes – está na dependência da sintaxe extensiva. A afirmação da superioridade intrínseca das operações de triagem sobre as operações de mistura acaba por promover a reiteração da triagem, isto é, por *triar a triagem* obtida, com vistas à pureza, quer se trate da pureza do diamante ou da do sangue, como na Espanha do século XVI; em todas as acepções do termo, estamos em presença de *valores de absoluto*, concentrados e reflexivos. A afirmação inversa, ao instalar a mistura muito acima da triagem, ao *misturar as misturas*, admitindo a plausibilidade de uma classe das classes, resulta no elogio dos *valores de universo*, difusores e transitivos. Cada uma dessas direções axiológicas oculta seu mal secreto: a proclamação dos valores de absoluto tem por limite o “nada”, o “coisa alguma”, a irrepreensível negatividade dos pronomes indefinidos negativos: *ninguém, nenhum, nenhuma*, e há quem murmure “nem mesmo Deus...”. Já a proclamação dos valores de universo, levando sempre mais e mais longe a difusão das valências, anula, à sua própria revelia, a distinção, o *comedimento* constitutivo do sentido, em suma, a tensão própria a qualquer paradigmática. Um mundo “jansenista”, em que os valores de absoluto não concedessem qualquer lugar para os valores de universo, seria um mundo de *excluídos*; a configuração inversa, a saber, um mundo “jesuítico” em que os valores de universo não deixassem qualquer lugar para os valores de absoluto, seria um mundo de *incluídos*; ora, o segredo do político reside provavelmente na delicada dosagem da exclusão e da participação, que proporciona ao “cidadão” a “tranquilidade de espírito” louvada por Montesquieu em *O espírito das leis*. As estruturas do político – ainda que a questão persista em não se fazer atual – são eminentemente, e talvez somente, semióticas.

A operacionalização da melhoria e da pejoração prende-se sobretudo à retórica tropológica, mas a retórica comporta ou comportava uma vertente argumentativa, estudada magistralmente por Aristóteles em sua *Retórica*. Sua reflexão define o discurso pela

meta utilitária, quando não prática, que escolhe (Aristóteles, 1996, p. 93), ignorando, por não ser de seu interesse, o rumor do mundo. Desejamos demonstrar, em poucas palavras, que a *implicação*, convocada pelo silogismo e pelo entimema, deve compor-se com a concessão, que a desmente, mas que a implicação e a concessão remetem à estrutura elementar que propusemos em 3.1. Escolheremos, pela comodidade de explanação, a declinação da direção espacial:

<i>direção</i>	hermético	fechado	aberto	escancarado
----------------	-----------	---------	--------	-------------

Tal análise fornece-nos, por um lado, a oposição ingênua entre os dois subcontrários, o /aberto/ e o /fechado/ – que encaramos tanto na sua condição de enfoques possíveis para o sujeito, quanto na de morfologias estáveis – e, por outro lado, duas oposições mais “raras”: (i) uma oposição entre um subcontrário, o /fechado/, e um sobrecontrário, o /hermético/, os quais se opõem como, respectivamente, aquilo que *se pode* abrir e aquilo que *não se pode* abrir. Essa tensão prova, se é que ainda resta dúvida, a dependência do espaço para com a tonicidade, a *energeia*, pois não é verdade que a denegação do /hermético/ exige um gasto suplementar de energia? (ii) a oposição entre o /aberto/ e o /escancarado/ é simétrica e inversa à anterior: o /aberto/ se apresenta como aquilo que *se pode* fechar, e o /escancarado/ é aquilo que *não se pode* fechar. Está claro que tais grandezas se mostram para o sujeito como possíveis e não-possíveis; elas envolvem a veridicção, a intersubjetividade e a potencialização, já que se pode facilmente catalisar que elas são tidas como tais, reputadas como tais.

Uma vez aceitas essas premissas, a implicação produzirá os sintagmas motivados: *fechar o aberto* e *abrir o fechado*, pois que o aberto é fechável ou re-fechável e o fechado, abrível. Esses traços latentes tornam supérflua a argumentação. Bem outro é o caso da concessão, já que os sintagmas canônicos aferentes são respectivamente: *abrir o hermético* (ou seja, abrir o que *não se pode* abrir) e *fechar o escancarado* (isto é, fechar o que *não se pode* fechar). A concessão, definida pelas gramáticas como a

“causalidade inoperante”, exibe assim seus méritos. A discursivização da concessão opõe o não-realizável, julgado irrealizável, e a realização advinda: *embora* esse dispositivo seja hermético, eu o abro!, e *embora* esse dispositivo esteja escancarado, eu o fecho! Passamos subitamente da ordem enfadonha da *regra* para a ordem tonificante do *acontecimento*. Os três gêneros de discursos previstos por Aristóteles prestam-se claramente à performance concessiva; por exemplo, no imaginário corriqueiro o grande advogado é o das causas desesperadas, aquele que consegue substituir o discurso da implicação pelo da concessão, aquele que sabe e ousa reverter o “*porquê*” da acusação em “*embora*”, capaz de alterar, em seu benefício, a imagem do acusado no espírito dos jurados. Em resumo, os subcontrários entram no discurso convocando a implicação e os sobrecontrários, mobilizando a concessão. Todas as estruturas elementares propostas podem ser tratadas nos termos da concessão. À objeção apressada, segundo a qual a presença da implicação é maciça e até, para alguns, monótona, sendo a concessão, por sua vez, rara, retrucamos que a concessão é convertida na exclamação e que estamos na ordem descontínua do acontecimento, visto que este último, ao sobrevir no campo de presença, rompe com o sistema das expectativas vigentes.

## 5. Por uma semiótica do acontecimento

Não é necessária uma longa pesquisa para se evidenciar a latência discursiva da concessão. No quinto capítulo dos *Prolegômenos*, Hjelmslev, tendo indicado que “a teoria, em si mesma, não depende da experiência”, acrescenta: “o teórico sabe, por experiência, que certas premissas enunciadas na teoria preenchem as condições necessárias para que esta se aplique a certos dados da experiência” (Hjelmslev, 1975, p. 16). Estivemos tratando, até agora, da arbitrariedade da teoria, mas, se o acontecimento é um dos dados capitais da experiência – fato que nos parece difícil de contestar com seriedade – podemos passar a examinar a adequação da teoria.

Pela epistemologia própria à semiótica tensiva, a descrição de uma grandeza só é possível a partir de sua inserção no espaço tensivo. A questão se coloca por si mesma: quais são as dinâmicas

intensivas, isto é, de *andamento* e *tonicidade*, e as dinâmicas extensivas, ou seja, de *temporalidade* e *espacialidade*, que o acontecimento, por assim dizer, faz *vibrar*? Tendo detalhado, em 3.2, as valências plausíveis para cada subdimensão, nossa tarefa agora não é descobri-las, mas apenas reconhecê-las no discurso.

De acordo com o *Micro-Robert*, o acontecimento se define como “aquilo que acontece e tem importância para o homem”. A primeira indicação é mais legível que a segunda, por ser da ordem do sobrevir, da subitaneidade, ou seja, do *andamento* mais rápido que o homem possa experimentar. A segunda indicação, “e tem importância para o homem”, refere-se à *tonicidade*, na medida em que esta é a modalidade humana por excelência, estabelecendo o próprio estado do sujeito de estado. O sujeito, instalado na ordem racional, programada e compartilhada do *conseguir*,<sup>13</sup> senhor de suas esperas sucessivas, vê-se desviado de seus caminhos habituais e projetado em sua devastação; em outras palavras, vê-se projetado naquilo que Valéry chama, nos *Cahiers*, de “brusco”:

*Todo acontecimento brusco atinge o todo.*

*O brusco é um modo de propagação.*

*A penetração do inesperado, mais rápida que a do esperado – porém a resposta do esperado mais rápida que a do inesperado. [...] (Valéry, 1973, p. 1288)*

Como já pudemos sugerir, o andamento e a tonicidade agem conjuntamente sobre o sujeito, mobilizam-no, o que significa que o duplo suplemento de andamento e de tonicidade, surgindo de improviso, traduz-se, no sujeito, por um *déficit* daquilo a que chamamos seu comedimento, bem como por seu desmantelamento modal instantâneo; a *tonicidade* não vem devastar uma parte do sujeito, e sim ele todo. Para essa semiose fulgurante, o acontecimento, quando merece tal denominação, arrebatava para si todo o agir, não deixando ao sujeito nada além do suportar. Do ponto de vista morfológico, e no que tange

---

13. [N. dos T.] No original, *parvenir*.



ao afeto, a escansão previsível do restabelecimento e da exacerbação – que permite ao sujeito “adivinhar as intenções”, preparar-se e esperar o ponto culminante da exacerbação – acaba não ocorrendo, pois, precisamente, o restabelecimento está virtualizado, e o sujeito se sente, nos termos que adaptamos de Valéry, “penetrado pelo inesperado”, o que significaria que a minimização tampouco está sendo precedida (e por isso mesmo *moderada*) pela atenuação. Em ambos os casos se passa – sem transição, ou seja, sem modulação, sem cuidado – de  $[s_1]$  para  $[s_4]$ , de tal sorte que diremos, do acontecimento, que ele é a um só tempo a medida e a derrota do sujeito. Se a semiótica soube reconhecer, com justiça, sua dívida para com Propp, ela desconheceu a lição de Aristóteles na *Poética*, a saber, que o acontecimento, no plano do conteúdo, e a teatralidade, no plano da expressão,<sup>14</sup> constituem, a par da narrativa e do “esquema narrativo canônico”, um dos caminhos possíveis do sentido.

Se nos voltarmos agora para a extensidade, as coisas também não serão simples. No que se refere à temporalidade, esta se acha como que fulminada, aniquilada; para usarmos a fórmula inigualável, o tempo “perdeu as estribeiras”. Segundo Valéry, na mesma passagem, esse tempo que se perde é um tempo cumulativo, porém negativo, o qual dá origem a um estereótipo que se vivencia com frequência: a urgência de recuperar o tempo perdido. A recomposição da temporalidade está condicionada à desaceleração e à atonização, ou seja, ao retorno àquele comedimento que o acontecimento suspendeu; o sujeito almeja reaver pouco a pouco o controle e o domínio da duração, sentir-se novamente capaz de comandar o tempo a seu bel-prazer; em outras palavras, conforme indicamos em 3.2, almeja alongar o breve ou abreviar o longo. Quanto à espacialidade, também ela é maltratada pelo acontecimento. A escansão do aberto e do fechado exigida por toda circulação é virtualizada, uma vez que, ausentando-se o aberto do campo de presença, só o fechado acaba se mantendo ali. De um sujeito estupefato, podemos dizer que ele ficou *petrificado, sem poder sair*

---

14. [N. dos T.] Cf. nota 14.

*do lugar*, lugar este que funcionaria, por um átimo, como um “buraco negro” que tivesse engolido seu ambiente.

## 6. Para concluir

Mesmo correndo o risco de abusar da inversão dos genitivos, diremos que o discurso da teoria deve espelhar a imagem da teoria do discurso. Isso traz duas decorrências: (i) sob o ponto de vista da extensidade, se a teoria é concebida – com razão, pois que é a demanda do momento – como “hipotético-dedutiva”, um exame mais detido irá apresentá-la como uma montagem, uma receita que recicla e depois amalgama certos ingredientes “tomados aqui e ali”, dos quais ela tenta tirar o melhor partido, e não faz mais que sua obrigação. Nesse sentido, a semiótica “abasteceu-se” em primeiro lugar na lingüística e na antropologia estrutural, em seguida, na fenomenologia, por vezes na psicanálise, na “teoria das catástrofes” com Petitot, mas ignorou a retórica, como arte do discurso e como tesouro das figuras. Ora, está claro que a retórica tropológica tem afinidade com as valências e operações que identificamos: assim, por exemplo, que faz uma metáfora, senão efetuar uma mistura entre duas grandezas, ora a partir de suas morfologias relevantes, ora a partir de suas características tensivas? (ii) sob o ponto de vista da intensidade, as coisas são ainda mais nítidas: não se pode dizer que haja, num primeiro momento, coisas, e, depois, qualidades; pelo contrário, há sobrevires, emergências súbitas, acentuações à cata de plausíveis significantes receptores.

Na segunda metade do século XIX, os poetas, Mallarmé à frente, sonharam “resgatar da Música o seu bem”. Certos pintores também sonharam, muitas vezes no rastro de Baudelaire, musicalizar a pintura.<sup>15</sup> Na maioria das vezes, contudo, sem chegar a explicitar seriamente os termos da problemática, limitaram-se a analogias vagas

---

15. Por exemplo, Van Gogh: “Esse maldito mistral incomoda muito para fazer pinceladas que se sustentem e entrelacem com sentimento, como uma música tocada com emoção”, citado por Nicolas Grimaldi, *Le soufre et le lilas. Essai sur l'esthétique de Van Gogh*, La Versanne (France), Encre marine, 1995, p. 108.

e sem real consistência. A nosso ver, a questão pertinente se coloca nos seguintes termos: seria possível transpor as “esquizias fundadoras”, sem prejuízo grave, de uma semiótica a outra? Daremos aqui um único exemplo. Ninguém há de negar que a música comporta duas faces distintas, a *melodia* e a *harmonia*, ainda que, para o comum dos mortais, apenas a melodia seja memorizável e reproduzível, se não for longa demais. A analogia entre a melodia e aquilo que se denomina com justeza “fio da meada” pode evocar o que Saussure, no *Curso de lingüística geral*, chama de “ordem de sucessão”. Todavia, excetuando-se a eufonia no plano da expressão, algumas regras elementares de concordância e a observância de certas normas socioletais aceitas pelo artista, não se vê bem o que poderia, no discurso, cumprir o papel da harmonia como dimensão reguladora do discurso musical. A musicóloga Gisèle Brelet insistiu sobre a complementaridade entre a melodia e a harmonia: “A compreensão melódica não se acha contida por inteiro no ato sucessivo de ligação: ela supõe, além da ligação sucessiva, a ligação em um conjunto simultâneo, alheio à sucessão, que reside na harmonia e depende unicamente dela” (Brelet, 1949, p. 180). Dado que essa complementaridade e essa assimetria são exatamente as mesmas que unem o processo e o sistema, de acordo com Hjelmslev, postularemos que as quatro subdimensões por nós descritas em 3.2 constituiriam, para o discurso, o equivalente da harmonia musical, uma vez safisfeitas as seguintes condições: que se atente para a “concordância”, na acepção baudelairiana do termo, entre as subdimensões pertencentes a uma mesma dimensão (entre o *andamento* e a *tonicidade*, entre a *temporalidade* e a *espacialidade*) e entre as subdimensões pertencentes a dimensões distintas (entre o *andamento* e a *espacialidade*, entre a *tonicidade* e a *temporalidade*). Mas vale a pena ir além: cada um dos sistemas aferentes a uma subdimensão apresenta uma organização baseada na “interseção” de um paradigma de pontos de vista (os foremas) e de uma escala indicativa da fase aspectual em curso. Sobre essa dupla base, certos harmônicos e certas rimas motivadas podem, à maneira de passarelas, associar um sistema a outro, valendo-se, ora da identidade do forema, ora da identidade da fase aspectual.

Forneceremos duas breves ilustrações: (i) como primeira possibilidade, temos o retardamento na dimensão do *andamento* e a exterioridade na dimensão da *espacialidade*, ambos em concordância de posição; (ii) como segunda possibilidade, a aceleração na dimensão do *andamento* e a tonificação na dimensão da *tonicidade*, que se percebe por exemplo na arte barroca, ambos em concordância aspectual. Mas uma poética da dissonância, ou seja, uma poética do acontecimento, possui a mesma legitimidade, já que lança mão dos mesmos dados. As correspondências e dissonâncias se estabelecem não entre os termos, e sim entre os determinantes tensivos que postulamos.<sup>16</sup>

## Bibliografia

- ARISTÓTELES. *Rhétorique*. Paris : Le Livre de Poche, 1996.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1981.
- \_\_\_\_\_. *La dialectique de la durée*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993.
- BINSWANGER, Ludwig. *Le problème de l'espace en psychopathologie*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- BRELET, Gisèle. *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, t. 1 : *La forme sonore et la forme rythmique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1949.
- CASSIRER, Ernst. *La philosophie des formes symboliques*, t. I : « Le langage ». Paris : Minuit, 1985.
- \_\_\_\_\_. *La philosophie des formes symboliques*, t. II : « La pensée mythique ». Paris : Minuit, 1986.

16. Certos aspectos deste estudo foram abordados em Claude Zilberberg, "De l'affect à la valeur", in Marcello Castellana, op. cit., p. 43-78; tradução "Del afecto al valor", in *Fronteras de la semiótica. Homenaje a Desiderio Blanco*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 109-142. Ver também "Forme, fonction, affect", in R. Galassi e M. de Michiel, *Louis Hjelmslev a cent'anni dalla nascita*, Pádua, Circolo Glossematico, Imprimatur, 2001, p. 79-100.

- CASSIRER. *La philosophie des formes symboliques*, t. III : « La phénoménologie de la connaissance ». Paris : Minuit, 1988.
- CLAUDEL, Paul. *La philosophie du livre*. In : *Œuvres en prose*. Paris : Gallimard – La Pléiade, 1965.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*. Paris : Éd. de la Différence, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France, 1989.
- FONTANILLE, Jacques e ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo : Discurso Editorial/Humanitas, 2001.
- GËTHER, Johann Wolfgang von. *Traité des couleurs*. Paris : Triades, 2000.
- GREIMAS, A. J. « A sopa ao ‘pistou’ ou a construção de um objeto de valor ». Trad. Edith Lopes Modesto. *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*, 11/12, setembro de 1996, Centro de Estudos Semióticos/AnnaBlume, 1996.
- GREIMAS, A. J. ; COURTÉS, J. s/d [1983]. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et alii. São Paulo: Cultrix, 1983.
- GRIMALDI, Nicolas. *Le soufre et le lilas. Essai sur l'esthétique de Van Gogh*. La Versanne : Encre Marine, 1995.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo : Perspectiva, 1975.
- JAKOBSON, Roman ; LÉVI-STRAUSS, Claude. “‘Les Chats’ de Charles Baudelaire” [1962]. In : Roman Jakobson, *Questions de poétique*. Paris : Seuil, 1973.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*, t. I. Paris: Flammarion, 1944.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.
- VALÉRY, Paul. *Cahiers*, t. 1. Paris : Gallimard – La Pléiade, 1973.
- ZILBERBERG, Claude. « De l'affect à la valeur ». In : Marcello Castellana (ed.), *Texte et valeur*, Paris/Turim/Budapeste : L'Harmattan, 2001a.
- ZILBERBERG, Claude. « Forme, fonction, affect ». In : R. Galassi e M. de Michiel (orgs.), *Louis Hjelmslev a cent'anni dalla nascita*, Pádua : Circolo Glossematico / Imprimatur, 2001b.

ZILBERBERG, Claude. « As condições semióticas da mestiçagem ». Trad. I. C. Lopes e L. Tatit. In : Cañizal, Eduardo Peñuela e Caetano, Kati Eliana (orgs.). *O olhar à deriva : mídia, significação e cultura*. São Paulo : Annablume, 2004.

ZILBERBERG, Claude – Précis de grammaire tensive.  
*Tangence*, n. 70, automne 2002, p. 111 – 143.

Tradução:  
Luiz Tatit  
Ivã Carlos Lopes

Le papillon tête-de-Janus  
A propos de *Sémantique  
structurale*, quarante ans après

---

ERIC LANDOWSKI  
Paris, C.N.R.S

## Résumé

*Sémantique structurale*, le premier livre de Greimas, est depuis longtemps, en sémiotique, un « classique », autrement dit un de ces *monuments* qu'on regarde avec respect mais en général de loin. Pourtant, son intérêt n'est pas seulement d'ordre historique. Aujourd'hui encore, la fécondité de la sémiotique « greimassienne », mais aussi la plupart des difficultés qui lui sont inhérentes résultent de trois options fondamentales formulées dans ce livre : choix en faveur d'une théorie *générative*, rabattement de la problématique de la signification sur une grammaire de la *narrativité*, place essentielle attribuée à la *perception* comme fondement de l'appréhension de la signification. Explicitant les problèmes que posent ces choix et les perspectives qu'ils ont ouvertes, l'article en vient à situer les unes par rapport aux autres les multiples tendances actuelles de la recherche, depuis la sémiotique « standard » jusqu'à la sémiotique du « sensible ».

### Mots clefs

figurativité, narrativité, perception, sémantique, sémiotique

## Abstract

*Structural Semantics*, Greimas' first book, is undoubtedly a "classic" in semiotics, in other words a sort of monument at which people look with respect but preferably from far away. Its interest, however, is not merely historic. The fecundity of "Greimasian" semiotics, as well as most of the difficulties it arises until now, stem from three basic options that have been initially taken in this book : the choice in favour of a *generative* theory, the decision to shape the problematic of meaning in the terms of a *narrative* grammar, the attribution of a decisive role to *perception* as the foundation of our access to signification. Making explicit the problems that such choices have entailed and stressing the perspectives they have opened, the article presents a panorama of the various trends in present semiotic research, from "standard" applications to recent propositions aiming at the inclusion of the sensitive dimension of experience among the objects of semiotic analysis.



## Key Words

Figurativity, Narrativity, Perception, Semantics, Semiotics

## Resumo

*Semântica estrutural*, o primeiro livro de Greimas, é de longa data, na semiótica, um « clássico », ou dito de outro modo um desses *monumentos* que se olha com respeito, mas geralmente de longe. No entanto, o seu interesse não se restringe ao aspecto histórico. Hoje ainda, a fecundidade da semiótica « greimasiana », mas também a maioria das dificuldades que lhe são inerentes resultam de três opções fundamentais formuladas nesse livro : escolha em favor de uma teoria *gerativa*, baseamento da problemática da significação na gramática da *narratividade*, papel essencial atribuído à *percepção* como fundamento da apreensão da significação. Explicitando os problemas que colocam essas escolhas e as perspectivas que elas abrem, o artigo acaba por situar umas em relação às outras as múltiplas tendências atuais da pesquisa, desde a semiótica « standard » até à semiótica do « sensível ».

### Palavras chave:

figuratividade, narratividade, percepção, semântica, semiótica.

**F**igurant dans toutes les bibliographies malgré son caractère réputé difficile, *Sémantique structurale*, le premier livre de Greimas, paru en 1966, est devenu depuis longtemps, en sémiotique, ce qu'on appelle un « classique », autrement dit un de ces *monuments* que tout le monde regarde avec respect, mais en général plutôt de loin. Parmi les jeunes sémioticiens, combien sont ceux qui le lisent encore? Certes, quelques vétérans fidèles n'ont

jamais cessé d'en souligner la fécondité, notamment au Brésil.<sup>1</sup> De même en Lituanie, où il vient d'être traduit.<sup>2</sup> Il n'empêche que malgré cela on peut se demander si compte tenu non seulement des travaux ultérieurs de l'auteur mais aussi, plus largement, des développements que la discipline a ensuite connus après sa mort (survenue en 1992), il y a vraiment lieu, encore aujourd'hui — quarante ans après ! — de lire, ou de relire, le « premier Greimas »...

La réponse dépend de la manière dont on considère son œuvre dans l'ensemble. Est-elle une, homogène et cohérente, ou plurielle et traversée de ruptures? L'un et l'autre points de vue sont défendables.

\*

On peut effectivement soutenir tout d'abord que de même qu'il y eut un jeune Wittgenstein et un Wittgenstein de la maturité, ou sur un terrain plus proche, deux Barthes, il y a eu aussi plus d'un Greimas. Mais quitte à compter, il faudrait être plus généreux et en reconnaître au moins trois.<sup>3</sup> Et si ce qu'on tient alors à souligner, ce sont les écarts qui les séparent plutôt que les points communs qui les unissent, la tâche n'est pas très difficile. Accentuons donc délibérément les contrastes.

Avec *Sémantique structurale*, livre qui l'a tout de suite fait connaître et a même figé pour longtemps l'image du greimassisme, on a affaire à un épistémologue de la linguistique qui, visant la

- 
1. Cf. J.L. Fiorin, « *Semântica estrutural* : o discurso fundador » et « Greimas e Propp », in A.C. de Oliveira e E. Landowski (éds.), *Do inteligível ao sensível*, São Paulo, Educ, 1995.
  2. Le présent texte est une version légèrement remaniée de la préface qui nous a été demandée à l'occasion de cette traduction due à K. Nastopka (E. Landowski, « *Drugys Jano veidu* », in *Strukturine semantika*, Vilnius, Baltos lankos, 2005, pp. 13-29).
  3. Ou même cinq si on compte aussi le lexicologue, dont les dictionnaires de l'ancien et du moyen français ont fait date, et le chroniqueur, auteur de nombreuses contributions aux domaines littéraire et politique parues en langue lithuanienne, qui ont valu à Greimas sa renommée dans son pays d'origine mais qui, faute de traductions, nous restent pour la plupart étrangères.

construction d'une «sémantique scientifique», n'est peut-être *pas encore*, ou pas encore tout à fait sémioticien. Auteur à l'écriture austère, à la recherche d'une méthode (comme l'indique le sous-titre), il se consacre à une laborieuse mise au point de procédures de description du discours. Mais leur application, illustrée seulement dans le dernier chapitre (à propos d'un texte de Bernanos), reste très en deçà des pratiques d'analyse proprement «sémiotiques» qui ne se préciseront qu'au cours de la décennie suivante, notamment avec le *Maupassant*.

A l'autre extrême, vingt ans plus tard, avec son dernier livre, *De l'Imperfection* (1987), on découvre au contraire un essayiste au ton presque littéraire qui paraît se tourner du côté d'une herméneutique du texte et même d'une phénoménologie de l'expérience vécue. A tel point que divers commentateurs sont allés jusqu'à affirmer que l'auteur de ce petit volume plein de sensibilité, de charme et aussi d'incertitudes n'était *déjà plus* sémioticien et (sous-entendu) qu'il fallait bien qu'il ait cessé de l'être pour que son livre présente toutes ces qualités étant donné que par définition la sémiotique — du moins aux yeux de ses détracteurs — exclut la sensibilité, stérilise la créativité et aseptise la pensée.

Si on adopte ce point de vue, la partie proprement sémiotique de l'œuvre ne correspondrait donc qu'à une phase intermédiaire de la vie intellectuelle de l'auteur, après *Sémantique structurale* et avant *De l'Imperfection* — soit une période d'une quinzaine d'années (en gros de 1970 à 1983, dates de parution des deux volumes de *Du sens*), phase qui culmine avec la publication, en 1979, de *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*.

Pour justifier cette présentation discontinuiste et quelque peu dramatisante, on peut aussi faire valoir qu'aux trois facettes successives d'un Greimas d'abord sémanticien, ensuite sémioticien, et finalement ni l'un ni l'autre — disons pour simplifier phénoménologue — correspondent aujourd'hui, parmi ceux qui s'inspirent de sa pensée, trois familles d'esprit bien différentes et même, dans une assez large mesure, rivales. La première regroupe une génération de chercheurs qui, restés fidèles à l'esprit de *Sémantique structurale*, se sont consacrés au développement d'une

linguistique textuelle et d'une sémantique des cultures.<sup>4</sup> La deuxième continue jusqu'à maintenant de faire du *Dictionnaire* son principal ouvrage de référence, soit en prenant tels quels les modèles de la syntaxe narrative et modale qui en constituent le noyau et en les appliquant scrupuleusement — ce sont les tenants de la sémiotique dite standard —, soit en cherchant à les enrichir et à les systématiser, principalement dans le cadre de la sémiotique dite « tensive ».<sup>5</sup> La troisième, trouvant pour sa part son inspiration surtout dans *De l'Imperfection*, tente actuellement de promouvoir une sémiotique en prise sur l'expérience, capable d'intégrer la dimension sensible et aussi celle de l'aléa dans l'analyse des conditions de la production et de la saisie du sens.<sup>6</sup>

\*

Et pourtant, si différents soient-ils les uns des autres, les trois moments que nous venons de distinguer ne font qu'un du point de vue du projet scientifique qui les sous-tend. Il y va de la manière dont on conçoit le changement sur le plan de la vie intellectuelle. A ce sujet, la comparaison avec Barthes, initialement très proche de Greimas et dont la carrière s'est déroulée en grande partie parallèlement à la sienne, est très instructive.

Chez Barthes (et lui-même n'a pas manqué d'y insister), les phases de la recherche se succèdent sur le mode de la rupture. Le post-structuraliste des dernières années, auteur du *Plaisir du texte* (1973) et des *Fragments d'un discours amoureux* (1977), n'est pas seulement un Barthes différent du sémiologue des années 60, il est presque son contraire. Le souci de méthode, la quête d'un

4. Cf. Fr. Rastier, *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

5. Cf. J. Fontanille et Cl. Zilberberg, *Tension et signification*, Liège, Mardaga, 1998.

6. Cf. J.-M. Floch, *Une lecture de « Tintin au Tibet »*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997 ; J. Geninasca, *La Parole littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997 ; E. Landowski, *Passions sans nom*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004 ; *id.*, *Les interactions risquées*, Nouveaux Actes Sémiotiques, 101-103, Limoges, Pulim, 2005.

métalangage, la visée systématisante — tout ce qui guidait l'entreprise quelque peu scientifique du premier Barthes, celui du *Système de la mode* (1967) ou des *Éléments de sémiologie* (1964) — est devenu caduc dix ans plus tard, pour le second. Et symétriquement, ce qui motive ce dernier — l'inconscient, le plaisir, l'« écriture » — n'avait aucune place dans la perspective initiale.

Rien de tel avec Greimas. Lui aussi, il diffère de lui-même dans le temps: il se transforme, il change, et le sens de son entreprise se renouvelle à mesure qu'elle se développe. Mais chez lui ces changements s'opèrent dans une relative continuité. Son « modèle transformationnel », notion qu'il avait élaborée pour analyser la manière dont les récits renouvellent le sens en général, n'est ni celui de la révolution politique ni celui de la conversion religieuse ou idéologique, ni même celui de la « coupure » épistémologique, à la Kuhn. Il évoque plutôt la métaphore du mûrissement biologique ou de la métamorphose, c'est-à-dire un processus de changement où l'apparition de formes nouvelles n'invalide pas celles qui ont précédé mais en constituent un accomplissement. Le papillon a beau différer de la chrysalide, et plus encore de la larve, sa forme ultime ne contredit pas sa forme originelle: au contraire, elle en actualise positivement les potentialités. De même, s'il est vrai que ni *De l'Imperfection* ni même le *Dictionnaire* ne sont encore lisibles dans *Sémantique structurale* (même « entre les lignes »), ils présupposent néanmoins l'un et l'autre la « recherche de méthode » entreprise dans les années 60. Loin d'en exclure ou d'en renier aucun aspect, ils prolongent la plupart d'entre eux. Amorcées à partir de Propp dans les derniers chapitres du livre de 1966, ce sont les « réflexions sur les modèles actantiels » qui, approfondies et testées par de nombreuses analyses, aboutiront dix ans plus tard à une théorie de la narrativité en bonne et dûe forme. Et une vingtaine d'années plus tard, c'est le retour aux sources phénoménologiques invoquées au tout début de *Sémantique structurale* qui guidera la problématique esthétique du « dernier » Greimas.

\*

Une autre métaphore, celle-là utilisée par Greimas lui-même, éclaire la logique sous-jacente d'où l'œuvre, considérée dans son ensemble, tire sa cohérence. C'est la métaphore du « parcours génératif » de la signification. Selon ce modèle, dont on trouvera une formulation détaillée dans le *Dictionnaire*, trois niveaux hiérarchiquement ordonnés entrent en jeu dans la production et la saisie du sens. Sur un premier plan, le sens se donne à saisir sous la forme d'une variété illimitée de figures perceptibles dont la mise en place relève de stratégies d'énonciation elles-mêmes très diversifiées. Cependant, les structures discursives ainsi caractérisées se trouvent placées sous la dépendance d'un niveau sous-jacent, quant à lui soumis à un nombre beaucoup plus réduit de régularités syntaxiques, d'ordre actantiel et modal, qui relèvent de la grammaire narrative : c'est le second palier du parcours génératif. Mais à son tour, ce niveau apparaît lui-même comme régi, en dernière instance, par un modèle constitutionnel plus élémentaire encore, et plus abstrait, constitué d'invariants relationnels de nature logico-sémantique : c'est le niveau des structures profondes.

Or, curieusement, on retrouve l'architecture même de ce modèle dans l'enchaînement chronologique des productions de notre auteur, à ceci près qu'au lieu d'aller du plus concret vers le plus abstrait, le parcours de recherche effectivement suivi progressera en sens inverse.

Tout d'abord, partant d'une interrogation d'ordre très général sur les conditions de notre saisie du monde en tant qu'univers de signification, Greimas met en place, dans *Sémantique structurale*, les présupposés fondamentaux d'une analytique du sens et propose une première formulation de la « structure élémentaire de la signification ». Ensuite, descendant d'un palier, il en développe les implications sur le plan de ce qui sera bientôt reconnu comme le niveau « sémio-narratif » : c'est la phase de développement la plus longue et la plus féconde du projet d'ensemble, celle du *Dictionnaire* et des nombreuses publications qui l'accompagnent tout au long des années 70 et au début de la décennie suivante, les unes et les autres centrées sur les problèmes de l'actantialité et de la modalisation. Et finalement, à la faveur d'une réflexion qui portera sur les déterminations

les plus concrètes de la signification « mise en discours » (sous forme verbale ou autre) et sur l'esthétique — réflexion inachevée mais dont *De l'Imperfection* permet de saisir l'orientation —, il rejoint le palier « discursif » où, à travers le jeu des figures et de leurs qualités plastiques et rythmiques, la signification s'incarne en tant que présence sensible — esthétique — pour des sujets vus comme les co-énonciateurs de l'objet de sens.

Tout se passe en somme comme si le modèle, en lui-même achronique, que Greimas avait conçu pour rendre compte de la génération du sens avait commandé aussi le déroulement temporel de sa vie intellectuelle, l'organisation paradigmatique de la pensée se projetant syntagmatiquement dans la succession des étapes d'une recherche guidée de bout en bout vers la même fin.

\*

Il en résulte que pour le lecteur d'aujourd'hui l'intérêt de *Sémantique structurale* n'est pas uniquement d'ordre historique. Ce livre ne témoigne pas d'un état passé, et désormais dépassé, d'une pensée qui se serait par la suite orientée dans d'autres directions. Il s'agit plutôt d'un ouvrage séminal qui conserve dans l'ensemble (sinon dans tous ses détails) une valeur vivante et instigatrice.

Cela tient sans aucun doute, pour une part importante, au fait qu'on y trouve la première définition de nombreux concepts, par exemple ceux d'« isotopie », d'« actant », de « contrat », de « discours », qui allaient conserver jusqu'à maintenant une valeur opératoire, comme l'atteste l'utilisation qui en a été faite dans les travaux ultérieurs de l'auteur ou ceux de l'équipe constituée autour de lui. Pour « trier le bon grain de l'ivraie » parmi les éléments d'une théorie, rien ne vaut en effet sa mise en pratique.

Si on se fie à ce critère, on constate que rares sont les propositions avancées dans *Sémantique structurale* qui ont par la suite été abandonnées. Mais la plupart d'entre elles ont dû être reformulées, à divers degrés. Certaines ont simplement été remaniées, comme le couple « adjuvant-opposant », un moment disparu, en surface, puis récupéré, plus en profondeur, au prix d'une redéfinition en termes de déterminations modales. D'autres ont été

systematisées, tel le modèle constitutionnel, qui prendra bientôt la forme du « carré sémiotique ». D'autres encore ont été entièrement repensées, comme l'opposition entre prédicats qualificatifs et fonctionnels, qui débouchera sur une des articulations essentielles de la grammaire narrative, à savoir la distinction entre énoncés d'état et énoncés de faire.

Au rang des catégories devenues obsolètes, relevons seulement la distinction entre les niveaux sémantique et sémiologique, pourtant abondamment travaillée, disparition (ou en tout cas effacement<sup>7</sup>) qui entraînera en même temps celle de la lourde cohorte des sèmes et sémèmes, métasémèmes, classèmes et taxèmes, sèmes nucléaires, contextuels et autres, qui l'accompagnait. En revanche, certaines perspectives présentées comme accessoires connaîtront plus tard un développement considérable, au point, pour certaines, de passer progressivement au premier plan, telle en particulier la problématique de l'énonciation, ou celle de la figurativité.

Mais au-delà de ces éléments ponctuels, la pertinence durable de l'ouvrage tient surtout à deux ou trois options cruciales que Greimas effectue en vue d'articuler une problématique d'ensemble. En sont issues quantités de perspectives heuristiques précises et d'applications empiriques dans les domaines les plus divers, mais aussi une série de problèmes théoriques que nous sommes encore obligés de nous poser. Dans ces conditions, plutôt que de chercher à dresser un inventaire des « acquis » (au risque de figer un corps de doctrine là où Greimas ne prétendait lui-même voir au mieux qu'une théorie en construction), essayons de cerner les principales prises de position adoptées dans ce livre fondateur, celles dont résultent à la fois la fécondité de la sémiotique « greimassienne » et la plupart des difficultés qui lui sont inhérentes.

\*

---

7. Au profit d'une terminologie plus accessible qui substituera le *figuratif* au « sémiologique » et le *non figuratif* (ou l'abstrait) au « sémantique ». Cf. A.J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, entrées « Sémiologique (niveau - ) » et « Sémantique (inventaire, niveau - ) ».



En premier lieu, le choix même de la perspective *généralisatrice* — à laquelle on vient de voir combien l'œuvre, et même la vie de Greimas sont liées — fait partie de ces options à la fois fondamentales et problématiques. Elle s'exprime par un souci constant de situer tout élément pris en considération (que ce soit pour la construction de la théorie ou dans la pratique des analyses) à son juste niveau dans l'architecture hiérarchiquement ordonnée de la théorie générale de la signification. Par exemple, selon qu'on en reste au niveau que Greimas appelle dans *Sémantique structurale* le niveau « stylistique » (par la suite rebaptisé niveau discursif) ou qu'on passe sur le plan plus profond de la « syntaxe narrative de surface », le recours à la notion traditionnelle et assez vague de « personnage » fait place soit à l'analyse sémantique des figures « actorielles » mises en place par le discours, soit à celle, syntaxique, de positions « actantielles » plus abstraites, interdéfinissables en termes de compétences modales.

Méthodologiquement parlant, ce genre de distinctions se révèle de toute première utilité dans la conduite des analyses empiriques. De plus, elles rendent possible le développement de recherches pouvant librement privilégier l'examen de l'un quelconque des niveaux par rapport aux autres, sans que pour autant soit perdu le bénéfice d'un éclairage global fourni par l'insertion du niveau spécifiquement étudié à l'intérieur d'un modèle d'ensemble. Mais à côté de ces avantages pratiques, la conception hiérarchique et généralisatrice pose de difficiles problèmes d'ordre théorique.

D'abord, la discussion reste ouverte en ce qui concerne la détermination du niveau exact auquel il convient de situer telle ou telle des composantes particulières de la signification. A mesure que les recherches évoluaient, une certaine tendance s'est manifestée, par exemple, à faire migrer la *modalité* et plus encore l'*aspectualité* du plus superficiel vers le plus profond. Il est vrai que les critères de ces remaniements semblent relever davantage de l'efficacité heuristique que de nécessités théoriques reconnues par tous.<sup>8</sup> Ensuite et surtout, alors que le modèle généralisatrice postule, comme son nom le

---

8. Voir sur ce point les considérations un peu désabusées de la préface au second volume du *Dictionnaire* de Greimas et Courtés (Paris, Hachette, 1986).

suggère, une relation de dépendance entre niveaux de profondeur censés s'« engendrer » les uns les autres en partant du plus profond, il faut reconnaître qu'aucune définition précise n'a pu être donnée des procédures de conversion censées permettre de rendre compte des passages d'un niveau au suivant.

C'est une des raisons pour lesquelles, à côté d'une sémiotique « standard » indéfectiblement attachée au dogme du parcours génératif, sont apparus plusieurs courants qui s'en sont émancipés. Tel est notamment le cas de la sémiotique modulaire, qui, contestant le primat du logico-sémantique, se concentre sur l'analyse des procédures d'instauration des « discours » à partir de ces objets matériels qu'on appelle les « textes ».<sup>9</sup> Et si on considère certaines des branches les plus productives de la discipline, telle la sémiotique plastique ou la socio-sémiotique, force est de constater qu'elles se développent en toute indifférence par rapport aux hypothétiques contraintes de la générativité.<sup>10</sup> En l'occurrence, l'idée d'une chaîne de déterminations qui lierait strictement entre elles les structures relevant de paliers de profondeur distincts n'apparaît ni comme un postulat nécessaire ni même comme une hypothèse de travail particulièrement féconde — ce qui n'empêche pas que, là comme partout ailleurs, les distinctions de niveaux restent en elles-mêmes une nécessité méthodologique primordiale.

\*

Autre choix décisif : l'option *narrative*. Ici de nouveau, tout part d'une intuition formulée dès *Sémantique structurale*, plus précisément dans le deuxième tiers du livre. Les cent premières pages viennent d'être consacrées à la mise en place des « unités

9. Cf. J. Geninasca, *op. cit.* ; *id.*, « Et maintenant? » in E. Landowski (éd.), *Lire Greimas*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1997.

10. Cf. par exemple, pour la sémiotique plastique, J.-M. Floch, *Les formes de l'empreinte*, Périgueux, Fanlac, 1986 ; *id.*, *Identités visuelles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995 ; A.C. de Oliveira (éd.), *Semiótica plástica*, São Paulo, Hacker, 2004 ; et en ce qui concerne la socio-sémiotique, E. Landowski, *Présences de l'Autre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997 ; A. Semprini (éd.), *Lo sguardo sociosemiotico*, Milan, Angeli, 2003.

minimales constitutives de la signification » et Greimas passe alors à une « nouvelle phase de la réflexion » : il s'agit de « considérer l'univers signifiant dans sa totalité pour tenter la mise en place de nouveaux concepts, coextensifs des articulations et des distinctions fondamentales de cet univers » (p. 102).

Ce qui rend toutefois une telle tentative fort délicate, c'est le fait à première vue incontournable que l'« univers signifiant » en question constitue notre univers même, celui, comme dit Greimas, où nous sommes « définitivement enfermés » (p. 117). D'où une véritable aporie : étant entendu qu'une théorie sémantique ne peut se concevoir que comme une description d'ordre métalinguistique, hiérarchiquement distincte de son langage-objet, comment traiter sémantiquement d'un univers de signification qui, en tant que totalité, nous inclut et que nous ne pouvons donc en aucune manière appréhender du dehors ni, *a fortiori*, « de plus haut », comme le prescrit pourtant le préfixe même de *méta-langage* ?

« Le mieux qu'on puisse faire » face à ce donné englobant et indépassable, « c'est encore, répond Greimas, de prendre conscience de la *vision du monde* qui s'y trouve impliquée, à la fois comme signification et comme condition de cette signification » (p. 117, souligné par nous). En d'autres termes, puisque l'univers signifiant n'est pas objectivable en tant que tel, de l'extérieur, Greimas propose de l'analyser de l'« intérieur » en faisant apparaître ce qui « s'y trouve impliqué » : à savoir une certaine « vision du monde ».

Faut-il le souligner, cette « vision » ne consiste pas en une projection de contenus particuliers qui donneraient au monde perçu une coloration déterminée, romantique ou apocalyptique par exemple. C'est d'une grille de lecture à caractère structurel qu'il s'agit, d'un principe d'organisation de portée générale, en fonction duquel le monde s'organise à nos yeux — se laisse découper et articuler —, bref prend forme et par suite fait sens.

Or la manière spécifique dont cette grille structure notre vision du réel et le fait apparaître devant nous comme un « univers signifiant » consiste, en son principe, dit Greimas, à faire du monde et de la vie un « *petit spectacle* » indéfiniment susceptible de se reproduire, à des « millions d'exemplaires » (p. 117). Sur cette scène du monde

devenu langage (c'est-à-dire signifiant) ou mieux, devenu discours — car l'univers signifiant est un univers en mouvement (faute de quoi ce ne serait pas un spectacle mais tout au plus un tableau) —, « le contenu des actions change tout le temps, les acteurs varient, mais l'*énoncé-spectacle* reste le même » (p. 173).

On touche là un point essentiel, à partir duquel va se constituer ce que la sémiotique de Greimas offre de plus original, à savoir le rabattement de tout un pan de la problématique de la signification sur une théorie générale de la *narrativité*. L'invariant auquel renvoie la « vision » structurante dont il est ici question — l'élément qui restera « le même » sous la surface d'« énoncés-spectacles » toujours différents — n'est autre que la syntaxe interactantielle dont la grammaire narrative aura charge de dégager les unités — « un procès, quelques acteurs, une situation plus ou moins circonstanciée » (p. 117) — et d'explicitier les régularités de fonctionnement.

Témoin de cette originalité, le terme étrange de « sémio-narratif ». Forgé seulement quelques années plus tard, très présent dans le *Dictionnaire* de 1979 ou, par exemple, dans le *Maupassant*, ce néologisme ne figure pas, à vrai dire, dans *Sémantique structurale*. Mais il désigne un niveau d'appréhension du sens qui s'y trouve clairement localisé et que Greimas appelle alors — d'une manière d'ailleurs tout aussi ambivalente, peut-être même obscure à première vue — le niveau d'une « syntaxe sémantique ». Le caractère hybride de cette expression a pourtant sa raison d'être, et même une raison déterminante : c'est que ce qui est sémiotiquement pertinent, c'est-à-dire porteur de sens, ou, si on préfère, ce qui a valeur « sémantique », c'est précisément la *syntaxe* (actantielle, et non phrastique) qui articule la composante narrative des discours.

Syntaxe sémantique ou sémio-narrativité, les deux expressions sont donc équivalentes. Elles renvoient l'une et l'autre à une problématique entièrement nouvelle non seulement par rapport aux approches sémantiques classiques mais même par rapport aux postulats initiaux de ce « livre fondateur ». Le statut de la signification change en effet du tout au tout, ou du moins la problématique se complexifie et s'enrichit considérablement à partir du moment où, dépassant les approches de la signification conçues

(comme dans la première partie) en termes de combinatoire entre des catégories formant système, on postule (comme dans la deuxième) qu'il y a lieu de chercher à rendre compte de l'émergence du sens à travers la manière dont les langages (verbaux ou autres) l'articulent « spectaculairement », c'est-à-dire narrativement.

Pour éviter un malentendu possible en raison du caractère insuffisamment univoque de la terminologie, soulignons que la théorie sémiotique de la *narrativité* n'est pas une théorie de la « narration », on en tout cas ne s'y réduit pas. Son objet ne se limite aucunement à la description des textes qui *racontent des histoires*, c'est-à-dire des « récits » *stricto sensu*, classe particulière de discours qui constitue par contre spécifiquement l'objet d'une approche différente quoique proche, à savoir l'approche « narratologique » développée par G. Genette. Beaucoup plus ambitieusement, il s'agit de dégager un ensemble de principes organisateurs de portée générale, destinés à permettre de rendre compte de la production et de la saisie du sens dans des discours quelconques : une recette de cuisine par exemple, un texte de loi ou une peinture non figurative ont beau (peut-être) ne rien raconter, les régularités sous-jacentes qui permettent de les décrire en tant qu'objets de sens n'en relèvent pas moins d'une syntaxe fondamentale que la grammaire « narrative » s'emploie précisément à explorer.

\*

Troisième et dernière option cruciale : celle qui consiste à rapporter l'émergence première de la signification à la *perception*. C'est peut-être la plus problématique — en tout cas, c'est celle dont les répercussions ne se feront sentir que le plus tardivement.

Proposant dans les toutes premières pages du livre « de considérer la perception comme le lieu non linguistique où se situe l'appréhension de la signification » (*Sémantique structurale*, p. 8), Greimas donne de la sémantique une définition qui a dû, à l'époque, surprendre plus d'un linguiste : « La sémantique, affirme-t-il, se reconnaît ouvertement comme une tentative de description du monde des qualités sensibles » (p. 9). Cependant, cette « reconnaissance »

n'est encore que de pur principe. Faisant référence aux travaux de Merleau-Ponty (toujours p. 9), elle sert à donner un fondement à la distinction entre niveaux sémantique et sémiologique, les catégories abstraites dont se compose le premier s'opposant aux catégories figuratives, « isomorphes des qualités du monde sensible » (p. 65), qui articulent le second. Mais ces « qualités sensibles » ne font, en tant que telles, l'objet d'aucun repérage précis dans *Sémantique structurale* ni même, d'ailleurs, dans les ouvrages suivants. Il faudra attendre jusqu'aux années 80 pour que cette piste de recherche commence véritablement à être explorée.

Entre temps, l'attention se sera durablement concentrée, comme on l'a vu, sur la composante narrative, au point que pendant une longue période tout s'est passé comme si la composante « sémiologique », c'est-à-dire discursive et plus précisément figurative, avait été considérée comme secondaire. Certes, il serait inexact de prétendre que la figurativité ait alors été ignorée ou négligée : toute une série de travaux prouvent le contraire.<sup>11</sup> Mais il y a pour le moins deux manières possibles d'en construire la problématique.

La première, en retrait par rapport à la proposition inaugurale de *Sémantique structurale*, consiste à penser la figurativité non pas à partir de l'hypothèse relative aux bases perceptives de la signification mais en partant au contraire d'un niveau de structuration *conceptuel* et *abstrait*, considéré comme premier, et fourni par la grammaire narrative. En termes techniques, le « figuratif » est alors placé sous la dépendance du « thématique », ce qui, en clair, veut dire que les « figures » reconnaissables à la surface des discours — décors, physiologies, marques du temps ou ancrages spatiaux — sont considérées comme servant tout au plus à donner un « habillage discursif » aux unités, aux agencements, aux programmes en quelque sorte désincarnés préalablement mis en forme (mais non « en discours ») par la syntaxe narrative. Bref, les indices figuratifs sont censés n'être là que pour concrétiser, en dernière instance, et en

11. Voir notamment *La figurativité*, vol. I et 2, *Actes Sémiotiques*, 20, 1981 et 26, 1983 ; D. Bertrand, *L'espace et le sens*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985.

surface, des structures tenues pour plus profondes en les « temporalisant », en les « spatialisant », en les « actorialisant ».<sup>12</sup>

Au contraire, selon la conception de la figurativité « seconde manière », la *figure* sera pensée non plus comme dérivée de la structure mais comme trace du « monde extérieur » (selon l'expression initiale de Greimas). Loin de se limiter à représenter des structures de signification déjà articulées par les modèles grammaticaux présumés, la figure, cette fois, impose immédiatement la présence du sens tel qu'il émane des articulations plastiques immanentes au monde sensible. Cette redéfinition ramène très exactement à l'idée de départ selon laquelle les qualités du monde sensible, organisées en « un ensemble de catégories et de systèmes sémiologiques *situés et saisissables au niveau de la perception* » (p. 64, souligné par nous), « représentent la face externe, la contribution du monde extérieur à la naissance du sens » (p. 65). Réapparition tardive et d'abord marginale — tardive parce que pour qu'elle soit admise il fallait s'émanciper de la dominance du narratif — marginale parce que c'est en dehors, et dans une certaine mesure à l'encontre du courant dominant concentré sur les études textuelles qu'elle devait s'imposer, grâce aux efforts du groupe minoritaire des « visualistes ».<sup>13</sup>

Quoi qu'il en soit, c'est seulement en 1984 que Greimas consacre ce revirement, dans un article écrit précisément pour conforter les anticipations de cette minorité.<sup>14</sup> Est-ce à dire qu'entre temps il avait oublié son projet initial de faire de la sémantique une « description du monde des qualités sensibles »? Qu'il avait implicitement renoncé à l'idée de « considérer la perception comme le lieu non linguistique où se situe l'appréhension de la signification »? Certainement pas. Qu'il suffise à ce propos de rappeler que parallèlement à la construction du « sémio-narratif », Greimas ne cessa

---

12. Cf. J. Courtès, « Deux niveaux du discours : le thématique et le figuratif », *Actes Sémiotiques-Documents*, 29, 1981.

13. Cf. F. Thürlemann, *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'âge d'homme, 1982 ; J.-M. Floch, « Figures, iconicité et plasticité », *Actes Sémiotiques-Bulletin*, 26, 1983 ; id., *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985.

14. A.J. Greimas, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques-Documents*, VI, 60, 1984.

à aucun moment de stimuler le développement des sémiotiques directement liées à la perception du monde sensible (sémiotique visuelle, sémiotique de l'espace, sémiotique gestuelle) et plus généralement d'encourager la constitution d'une « sémiotique du monde naturel ». <sup>15</sup>

Témoigne de la même préoccupation, dans le *Dictionnaire* de 1979, cette formule dépourvue de toute ambiguïté : « les langues naturelles [...] catégorisent le monde extérieur, en procédant à son découpage. On aurait tort, cependant, d'adopter l'attitude extrême qui consiste à affirmer que le monde naturel est un "monde parlé" et qu'il n'existerait, en tant que signification, que par l'application, faite sur lui, des catégories linguistiques [...] le monde naturel est *un langage figuratif, dont les figures* — que nous retrouvons dans le plan du contenu des langues naturelles — *sont faites des "qualités sensibles" du monde et agissent directement* — sans médiation linguistique — sur l'homme » (p. 233-234, souligné par nous).

Quelles résistances aura-t-il donc fallu surmonter avant que cette problématique ne resurgisse enfin explicitement, à partir de *De l'Imperfection* ? Jusqu'à un certain point, ce sont bien deux styles d'interrogation sémiotique différents qui sont ici en jeu. D'un côté, une problématique de la signification qui trouve des schématisations adéquates dans les modèles narratifs parce qu'ils rendent intelligible l'articulation interne des discours ; de l'autre, une interrogation sur cette autre dimension du sens qui naît de ce qu'on appelle faute de mieux le rapport « sensible » au monde qui nous entoure. A cette interrogation, les modèles en question, quelle que soit leur pertinence à leur niveau, ne donnent pas et ne peuvent pas donner de réponse. Car ce qui fait sens selon cette seconde optique ne passe pas par la médiation de catégories linguistiques ou thématiques venant se superposer au monde perçu et l'articuler selon leur principes propres mais émane de qualités esthétiques immédiatement perceptibles qui « agissent directement sur l'homme » en fonction de leur organisation plastique et rythmique immanente.

15. Cf. A.J. Greimas, « Conditions d'une sémiotique du monde naturel », *Langages*, 10, 1968 (rééd. in *Du sens, op. cit.*, 1970).



A l'attention de ceux qui, fidèles à la première perspective, voient dans l'adoption de la seconde le risque de sortir du champ de pertinence sémiotique, il faut préciser que l'attention portée au *sensible* n'équivaut nullement à une fuite vers l'ineffable. Les qualités perceptibles du monde naturel s'articulent elles-mêmes en un réseau de catégories *sui generis* dont il s'agit précisément d'explorer l'organisation. Parler de saisie *directe* ou *immédiate* n'équivaut nullement à une sorte de naturalisation du sens. Au contraire, il est clair que rendre compte d'effets de sens spécifiques, en l'occurrence d'ordre esthétique, ne peut passer que par le repérage et l'analyse d'agencements structurels et dynamiques immanents aux réalités sémiotiques qu'on prend pour objets. Et s'il est question de la « contribution de *monde extérieur* à la naissance du sens », une telle formule n'équivaut nullement à un retour à l'idée d'une toute puissance du référent. A l'opposé, l'idée est que le « monde naturel » constitue lui-même un « langage », ou mieux, une sémiotique dont il s'agit justement de construire la « grammaire », autrement dit de reconnaître les principes d'articulation sous la forme de traits élémentaires et de figures complexes (d'ordre plastique ou rythmique) chargées de sens.<sup>16</sup>

C'est dans cette optique que continue aujourd'hui de se développer une sémiotique plastique dont les bases ont été constituées tout d'abord dans le domaine visuel mais dont l'extension en direction du musical, du tactile, de l'olfactif et plus généralement du synesthésique est en cours. Et c'est aussi à partir de là que s'esquisse un renouveau de la problématique générale grâce à la reconnaissance d'une pluralité de *saisies* de la signification ou de *régimes* de sens, parmi lesquels certains — saisie « *impressive* », régime « *d'union* » — se fondent sur un rapport de présence sensible, « *contagieux* », entre les sujets et les qualités immanentes du monde perçu.<sup>17</sup>

\*

---

16. Sur ce point, voir par exemple les pistes de recherche proposées par F. Thürlemann à propos du mode de signification « *physionomique* » dans le second volume du *Dictionnaire* de Greimas et Courtés (1986, *op. cit.*).

17. Sur la saisie *impressive*, cf. J. Geninasca, « Le regard esthétique », *La parole littéraire*, *op. cit.* (ch. VI) ; sur le régime *d'union* et la notion sémiotique de *contagion*, cf. E. Landowski, « De la jonction à l'union », *Passions sans nom*, *op. cit.* (1<sup>re</sup> partie).

En fait, on le voit à partir de toutes ces distinctions et confrontations, le noyau du projet qui était à la base de *Sémantique structurale* ouvrait dès le départ la voie à différentes manières possibles de concevoir non seulement les objectifs mais aussi l'objet même de la recherche sémiotique — conceptions entre lesquelles le débat reste ouvert, aujourd'hui peut-être plus que jamais.

Projet d'une ambition extrême puisqu'il s'agissait au fond de construire, à peu près de toutes pièces et, qui plus est, pratiquement seul contre tous, une problématique à laquelle Greimas ne donne pas encore son nom mais qui est pourtant déjà la *sémiotique*, ou du moins (puisque'on en distingue plusieurs) *une* sémiotique nouvelle, et profondément originale. Certes, le terrain n'était pas tout à fait vierge. D'un côté régnaient différentes sémantiques, plus vénérables les unes que les autres — sémantiques historique, logique, fonctionnaliste — mais dont, paradoxalement, les présupposés semblaient destinés à permettre d'éluder la question du sens plutôt que de la poser. D'un autre côté s'étaient heureusement manifestées des prises de position plus prometteuses, en linguistique (Hjelmslev, Jakobson) mais aussi en philosophie (Merleau-Ponty), en anthropologie (Lévi-Strauss) et dans le domaine des études littéraires (Barthes). Mais ces éléments, dont Greimas avait d'ailleurs déjà fait état dans un article prémonitoire datant de 1956,<sup>18</sup> bien que tous issus de la même source, à savoir de la lecture du *Cours* de Saussure, étaient loin de constituer une pensée unifiée.

On imagine à peine la force d'intuition, l'audace intellectuelle, l'incroyable ténacité qui durent être nécessaires pour prendre l'initiative d'innover dans un tel contexte ! En fait, Greimas invente (ou réinvente) la sémiotique en se plaçant d'emblée sur un plan de généralité qui non seulement dépasse les limites de toutes les approches linguistiques mais qui fait fi aussi de toutes les distinctions disciplinaires alors en usage dans les sciences humaines. Contrairement à ce que suggère l'acception la plus répandue (et la plus étroite) du mot « sémantique », l'objet qu'il se donne ne sera pas le sens *des mots*. Le plan lexical sera immédiatement rejeté au profit du *discours*, et même, en réalité, au profit de quelque chose qui se situe bien au-delà.

18. « L'actualité du saussurisme (à l'occasion du 40<sup>e</sup> anniversaire de la publication du *Cours de Linguistique générale*) », *Le français moderne*, juillet 1956.

Car au-delà des productions culturelles, pourtant vastes, que sont par exemple les discours de la littérature, du droit ou des mythologies, c'est en vérité d'un objet plus large encore, plus diffus, plus insaisissable qu'il s'agit : du « *sens de la vie* », ni plus ni moins ! Cette formule, fréquente dans la bouche de Greimas, on en trouve divers équivalents dans ses écrits. Ce dont il s'agit, nous est-il donné à entendre dès les premières pages de *Sémantique structurale*, c'est en effet de notre manière même d'être au monde, en tant que monde signifiant. « Le monde humain, nous paraît se définir essentiellement comme le monde de la signification. Le monde ne peut être dit "humain" que dans la mesure où il signifie quelque chose » (p. 5) : c'est sur les tenants et aboutissants de la « signification » ainsi envisagée comme un phénomène « à caractère à la fois omniprésent et multiforme » que l'auteur « se met à réfléchir » (p. 8).

Mais en ce cas, où situer la sémiotique ? En tant que théorie visant à rendre compte du sens investi dans les discours ou même, plus largement, dans toutes sortes de manifestations et de pratiques culturelles, verbales ou non, elle se présente comme une discipline à visée empirique et descriptive, à mi-chemin entre linguistique et anthropologie, c'est-à-dire comme une approche parmi d'autres dans le cadre des sciences humaines. Par contre, si l'interrogation qui la sous-tend porte vraiment sur le « sens de la vie » — sur « la situation de l'homme [...] assailli par les significations qui le sollicitent de partout [...] du matin au soir et de l'âge prénatal à la mort » (p. 8) —, ne devient-elle pas plutôt une sorte de philosophie, voisine (ou doublon) de la phénoménologie ?

Chacune de ces options a ses partisans et il serait facile de radicaliser les divergences qui les opposent. Mais on peut aussi tenter de dépasser cette opposition. Car au-delà de l'élaboration de concepts opératoires, au-delà même des analyses qu'ils rendent possibles — instruments et résultats sans lesquels la discipline n'existerait même pas —, la sémiotique a aussi vocation à élucider la signification morale, les implications politiques, le potentiel esthétique, en un mot, la valeur *existentielle* des pratiques de construction de sens auxquelles nous recourons, par choix ou seulement par habitude, pour répondre à la diversité des situations et des expériences que nous vivons au jour le jour et leur donner du sens. Ce qui donne

vraiment une raison d'être à un appareil théorique et méthodologique cohérent et puissant, c'est le fait qu'il puisse en fin de compte servir à éclairer autre chose que lui-même, et par exemple — pourquoi pas — la manière même dont le monde fait sens (ou non) pour le sémioticien qui y recourt.

Certes, les analyses d'inspiration « greimassienne » portent le plus souvent sur des significations articulées dans des textes que l'analyste s'efforce par principe de regarder de l'extérieur et « à bonne distance ». Mais cette démarche objectivante n'exclut pas la possibilité d'une pratique sémiotique plus réflexive, menée par un sujet qui, tout en se voulant « sémioticien » des plus rigoureux, se reconnaisse néanmoins impliqué (esthétiquement, affectivement ou politiquement, par exemple) par cela même dont il voudrait rendre compte. En ce cas, tournée en partie vers le sujet analysant lui-même, l'analyse vise à rendre compte du sens non seulement comme sens attesté mais aussi en tant que sens éprouvé. C'est l'intuition initiale de *Sémantique structurale*, qui ne sera véritablement reprise et développée qu'avec *De l'Imperfection*, c'est-à-dire une fois mis en place l'appareil conceptuel et méthodologique nécessaire. A condition d'être conduite à l'aide d'instruments d'analyse garantissant une rigueur suffisante dans la description, la seconde démarche n'est sans doute pas en elle-même moins scientifique ou plus subjectiviste que la première. Et si les deux ne sont pas faciles à mener ensemble, si à certains égards elles vont même dans des directions divergentes, Greimas a été le premier à nous enseigner la nécessité d'accepter comme une donnée première de toute pratique la tension entre les contraires. Papillon, peut-être, mais comme Janus, regardant en même temps de deux côtés.<sup>19</sup>

En ce cas, le souci de construire une « science » de la signification n'exclut nullement l'idée d'une sémiotique quelque peu « philosophique », en tout cas en prise sur l'expérience vécue et en quête du « sens de la vie ». Au contraire, loin de l'exclure, elle la rend possible. Il y a donc encore de bonnes raisons de lire *Sémantique structurale*.

19. Cf. E. Landowski, « Le sémioticien et son double », in *Lire Greimas, op. cit.*

## Bibliographie

- R. Barthes. *Eléments de sémiologie*. Paris: Gonthier, 1964.
- . *Système de la mode*. Paris: Seuil, 1967.
- . *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- . *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977.
- D. Bertrand. *L'espace et le sens*. Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamins, 1985.
- J. Courtés. « Deux niveaux du discours : le thématique et le figuratif », *Actes Sémiotiques-Documents*, 29, 1981.
- J.L. Fiorin. « *Semântica estrutural* : o discurso fundador » et « Greimas e Propp », in A.C. de Oliveira e E. Landowski (éds.), *Do inteligível ao sensível*, São Paulo, Educ, 1995.
- J.-M. Floch, « Figures, iconicité et plasticité », *Actes Sémiotiques-Bulletin*, 26, 1983.
- . *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamins, 1985 (tr. port. partielle in *Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas*, São Paulo, Edições CPS, 1, 2001).
- . *Les formes de l'empreinte*, Périgueux: Fanlac, 1986.
- . *Identités visuelles*, Paris: Presses Universitaires de France, 1995.
- . *Une lecture de « Tintin au Tibet »*, Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- J. Fontanille et Cl. Zilberberg, *Tension et signification*. Liège: Mardaga, 1998.
- J. Geninasca, *La Parole littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997 (tr. port. partielle in A.C. de Oliveira, 2004).
- . « Et maintenant? » in E. Landowski (éd.), *Lire Greimas*, Limoges, Pulim, 1997.
- . (éd.). *La figurativité*, vol. I et 2, *Actes Sémiotiques*, 20, 1981 et 26, 1983.
- A.J. Greimas. « L'actualité du saussurisme (à l'occasion du 40<sup>e</sup> anniversaire de la publication du *Cours de Linguistique générale*) », *Le français moderne*, juillet 1956.

- A.J. Greimas. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse, 1966 (tr. port., São Paulo, Cultrix-Edusp, 1973).
- \_\_\_\_\_. « Conditions d'une sémiotique du monde naturel », *Langages*, 10, 1968 (rééd. in *Du sens*, 1970).
- \_\_\_\_\_. *Maupassant*. Paris: Seuil, 1976 (tr. port., Florianópolis, UFSC, 1993).
- \_\_\_\_\_. *Du sens*, 2 vol., Paris: Seuil, 1970 (tr. port., Petrópolis, Vozes, 1975) et 1983.
- \_\_\_\_\_. « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques-Documents*, VI, 60, 1984 (tr. port. in A.C. de Oliveira, 2004).
- \_\_\_\_\_. *De l'Imperfection*, Périgueux: Fanlac, 1987 (tr. port., São Paulo, Hacker, 2002).
- \_\_\_\_\_. et J. Courtés, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 2 vol., Paris: Hachette, 1979 (tr. port., São Paulo, Cultrix, 1983) et 1986.
- E. Landowski. « Le sémioticien et son double », in E. Landowski (éd.), *Lire Greimas*, Limoges, Pulim, 1997 (tr. port. in A.C. de Oliveira (éd.), *Do inteligível ao sensível*, São Paulo, Educ, 1995).
- \_\_\_\_\_. *Présences de l'Autre*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997 (tr. port., São Paulo, Perspectiva, 2002) ;
- \_\_\_\_\_. *Passions sans nom*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Les interactions risquées*, Nouveaux Actes Sémiotiques, 101-103, Limoges: Pulim, 2005 (tr. port., São Paulo, Estação das Letras, 2006, no prelo).
- A.C. de Oliveira (éd.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker, 2004.
- F. Rastier. *Sémantique et recherches cognitives*. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.
- A. Semprini (éd.). *Lo sguardo sociosemiotico*. Milan: Angeli, 2003.
- F. Thürlemann, *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'âge d'homme, 1982 .
- \_\_\_\_\_. « physionomique » (Signification —), in A.J. Greimas et J. Courtés, *Dictionnaire...* (1986).

# A montagem cinematográfica como ato criativo

MARIA DORA GENIS MOURÃO

---

Universidade de São Paulo

## Resumo

O foco deste trabalho é refletir sobre a montagem cinematográfica como ato criativo, não a montagem pensada como simples agenciadora de planos, mas como criadora de sentidos.

É na maneira como o cinema articula e aproxima as imagens e os sons que verificamos sua transformação em discurso. Criam-se novos sentidos, uma nova lógica onde os significados não são transparentes, nascida da associação de fragmentos. Justapõem-se duas realidades: a da vida propriamente dita e a do filme, a do discurso e, ainda dentro do filme, a justaposição de planos determinando novas leituras das imagens.

Partindo dos princípios da teoria da montagem cinematográfica de S. M. Eisenstein, faremos um rápido panorama de como o cinema, no decorrer de sua história, foi influenciado pelos conceitos desenvolvidos em sua teoria.

## Palavras- Chave

montagem. cinema. multicamadas. real do reflexo.

## Abstract

The main objective of this article is to reflect on film editing regarded as a creative act: rather a sense-eliciting instance in filmmaking than the mere act of piecing footage together.

It is the manner in which filmmaking articulates and assembles images and sounds that makes films become discourse. New senses, a new logic is created, in which meanings are not transparent, since they are produced by the association of fragments. Two overlapping realities arise: on the one hand, the reality of life itself and, on the other, the film reality, ie the reality of discourse and, to remain within the film reality, the juxtaposition of images that determine new readings for these images.

Starting from the principles of S.M. Eisenstein's Film Editing Theory, this article presents a brief overview of how, along its history, cinema has been influenced by the concepts developed in Eisenstein's theory.

## Keywords

film editing, multi-layer, reality of reflection

---



*“There was a period in our cinema when montage was proclaimed as being “everything”. We are now coming to the end of a period when montage has been regarded as “nothing”. Since we considered montage to be neither “nothing” nor “everything”, we now think it necessary to recall that montage is as essential a component of film-making as all the other affective elements of cinematography”.*

**Montage1938**

S.M.Eisenstein

A montagem cinematográfica não pode ser vista somente como um procedimento técnico em que planos são combinados com o único objetivo de traduzir o que está previsto no roteiro ou no pensamento do diretor. A montagem é essencial no processo de realização de um filme (ou de uma obra audiovisual) uma vez que é o momento em que se organizam os materiais e se define a estrutura da narrativa no jogo que se instaura na associação de imagens e sons. Vista como um momento de criação ela se impõe e passa a ter um papel central e significativo.

A proposta de S.M. Eisenstein, realizador russo atuante entre os anos 20 e 40 e teórico do cinema, de pensar a montagem como um dos elementos essenciais do filme, nos dá as pistas necessárias para entender seu pensamento considerado como um modelo paradigmático para a reflexão sobre montagem na medida em que ele soube reunir o ato reflexivo e o ato criativo tendo como objetivo o desenvolvimento de uma teoria da montagem cinematográfica, pois, para este cineasta, o cinema é uma “arte genuinamente sintética, uma arte da síntese orgânica em sua própria essência”.

O cinema nos é apresentado por ele como uma arte impura, já que se constrói a partir das relações com outras formas de arte constituindo-se em uma síntese qualitativa delas. Nessa perspectiva, ele resgata a figura da montagem como necessidade estética e também

ideológica, diante da situação que se impõe de organizar esses códigos heterogêneos com o objetivo de transformá-los em um novo meio de expressão artístico - o cinema -. Isto é, tira o cinema da esfera da simples ação e do simples divertimento, como ocorria no início de sua história, e o coloca na esfera das idéias. É por isso que a montagem, pensada de maneira mais ampla, ou seja, para além do corta-cola, pode ser considerada como a base para pensar e fazer cinema.

Partindo do pressuposto de que o cinema sempre caminhou em paralelo e simultaneamente entre duas vertentes – a representação da realidade (com a aproximação com o referente) e a do artifício que refaz ou perturba esse referente tornando-o um imaginário –, é importante verificar como essas questões se colocam no decorrer da história do cinema e como as propostas de montagem de Eisenstein, definindo sua própria posição de linguagem diante dessas opções, influenciam a produção cinematográfica e audiovisual até hoje.

## As origens do cinema

Apontar para as origens do cinema adotando um modelo de pensamento não linear nos permitirá recuperar momentos em que o cinema deu passos importantes na demonstração do papel da montagem. Walter Benjamin, em sua obra *Teses em Filosofia da História* (1969) nos orienta nesse percurso. Benjamin diz que o verdadeiro pensamento histórico é: “captar uma lembrança como ela fulgura num instante de perigo (.....) e para fazer isso é necessário explodir com o continuum da história e descobrir no passado os fragmentos de um futuro descartado ou refutado”.

A primeira parte dessa frase é a mais celebre e a que mais se usa em citações, mas é a segunda parte a que agrega um sentido que interessa destacar.

Resgatar a frase de Benjamin é importante por dois motivos:

- a fascinação pelo visual que dela emana ao usar o conceito de fulguração;
- e a idéia de olhar para o passado com vistas ao futuro.

Nesse sentido, podemos aplicar essa proposta benjaminiana a Georges Méliès, por exemplo, quem, na vertente do artifício e do imaginário, transforma, fascinado pela então nova tecnologia, seus filmes em experimentações de linguagem. Especializa-se no uso de efeitos como “parar a câmera e substituir os objetos” e “sobre impressões feitas na própria câmera” os chamados *trick effects* (efeitos de trucagem). O objetivo é sempre o de criar uma ilusão próxima da magia. Além disso, adapta seu conhecimento do teatro para o cinema. Constrói cenários em multicamadas, em profundidade de campo, conceitos retomados pelo cinema contemporâneo.

A noção de multicamadas se encontra plenamente desenvolvida em filmes, como por exemplo, *O livro de Próspero* (1991) e *O Livro de Cabeceira* (1996), ambos de Peter Greenaway. Os filmes utilizam efeitos digitais que, por sua vez, permitem abrir janelas na imagem com múltiplas ações desenvolvendo-se simultaneamente. A representação dentro da representação.

Em *O Livro de Próspero*, assim como em Méliès, temos a justaposição de vários espaços em um só, cada um deles em enquadramentos diferentes, quebrando os esquemas narrativos tradicionais que nos conduzem à ilusão. Sempre há algo por detrás da imagem e por detrás da câmera. No caso de *O Livro de Cabeceira*, além da multiplicidade de espaços e de reenquadramentos, as janelas nos remetem a várias camadas temporais, ou seja, dois tempos passados, o presente filmico e a antecipação de um futuro próximo: (1) um passado distante que representa o livro no qual o filme está baseado – *Notes de Chevet* (1997) escrito por Sei Shônagon, uma dama de companhia da corte imperial japonesa dos primeiros anos do séc. XI –; (2) o passado intermediário que é a infância da protagonista principal do filme; (3) o presente do filme; e (4) o futuro próximo na janela incrustada no quadro maior. Esses momentos são sempre trabalhados em simultaneidade, rompendo radicalmente a contigüidade temporal (e também espacial) uma vez que as camadas temporais são por vezes trabalhadas em sincronia.



Livro de cabeceira de Peter Greenaway, 1996

A magia, o artifício, o imaginário que acompanha o cinema desde seu início mais remoto (digamos desde a lanterna mágica), são ativados por criadores como Méliès e vão encontrar em distintas etapas do cinema espaços adequados e diferentes de aplicação. Mas, paradoxalmente, André Bazin ( crítico e teórico francês que teve seu momento de grande influência) aponta para o fato de rapidamente o cinema se volta para o desenvolvimento de narrativas calcadas na representação da realidade, em paralelo ao artifício, levando o espectador a se deparar com uma perfeita ilusão do mundo real. E sabemos que Bazin encontrou eco na sua leitura de assinalar que há uma obsessão realista que persegue a história do cinema, conjugada a uma obsessão narrativa. De fato, há também, e de maneira forte, a discussão sobre a *impressão de realidade*.

## Impressão da realidade

O cinema, além de Méliès e de outros semelhantes em sua história, sempre se fez valer da impressão de realidade em função de sua configuração. O cinema *é registro, é visão e também narração*. Organizando ferreamente esses fatores e, ainda, fazendo

desaparecer todo rastro dessa organização, o cinema clássico (com sua vocação de transparência), termina por fazer parte do imaginário do espectador. Do espectador identificado, submetido à tela e às ações do filme. Preso na lógica narrativa e nas suas regras de organização. Precisamente há uma dimensão mítica, na qual o cinema se insere, para evidenciar a relação espectador/filme, uma vez que aquele (o espectador) não pode participar concretamente da ação, nem tocar na imagem que está sendo projetada, mesmo que esteja imerso nas alternativas da narração. A relação do espectador, portanto, dar-se-á no nível do reflexo, que se apresenta de duas maneiras: (1) no filme propriamente dito, por tratar-se de um relato ficcional de uma ação, remetendo o espectador a um “reflexo da realidade” e (2) na projeção do filme na tela, configurando-se como um espelho do espectador onde ele irá procurar sua identidade.

Tudo isto, que em princípio pode parecer abstrato (como falar de identidade e de sujeito espectador) encontra sua formulação concreta na teoria de montagem de Eisenstein que, desenvolvida principalmente entre as décadas de 20 e 30, antecipa discussões que mantêm sua atualidade pelo fato de sentarem as bases de uma linguagem, no caso, cinematográfica e, por que não, audiovisual. Ele não só teoriza sobre o imaginário e seu reflexo, mas os trabalha nos filmes através da montagem. Isso sem perder de vista o famoso espectador para quem evidencia todas as operações destinadas a emocioná-lo, a sacudi-lo e até influenciá-lo ideologicamente, e não precisamente com um tipo de cinema de impressão de realidade, senão com o máximo artifício.

Dessa maneira, o reflexo deixa de ser, no cinema de Eisenstein, uma “impressão de realidade”. A percepção que o espectador tem do filme ultrapassa a noção de “mundo real”. Esse significado é produzido pela montagem no momento em que ela irá promover a junção entre o imaginário proposto pela ação interior, a história narrada, e o imaginário do espectador, chegando assim ao “real” do reflexo. No decorrer da história do cinema, podemos encontrar vários exemplos onde esse procedimento é explicitado, seja em filmes considerados de vanguarda, como em filmes eminentemente clássicos na sua estrutura narrativa. O diferenciador será o estilo de montagem.

Em *Encouraçado Potemkin* (1925), Eisenstein nos apresenta uma espécie de comentário de esta relação do “real” (sempre entre aspas com se sabe) e seu reflexo. E o faz na composição de um dos últimos planos da seqüência da escadaria de Odessa. São três planos muito curtos, quase imperceptíveis no ritmo geral da seqüência. A cena é enquadrada em plano próximo e mostra o rosto assustado de um dos perseguidos que, ao mesmo tempo, reflete-se num espelho colocado ao seu lado. Essa duplicidade de imagem cria uma situação ambígua. Não estamos diante de um sintagma como os organizados por Eisenstein sugerindo que um leão se levanta, e muitos outros exemplos famosos de metáfora filmicas que ele cria aproximando por montagem elementos alheios à diegese. No exemplo do espelho, que se refere à ação propriamente dita, surge a seguinte questão: se o que está sendo visto pelo personagem faz parte de seu imaginário, ou se é uma ação “real”. E, em relação ao espectador, se ele “brinca” com sua identidade ao sugerir duas opções dentro da mesma cena.

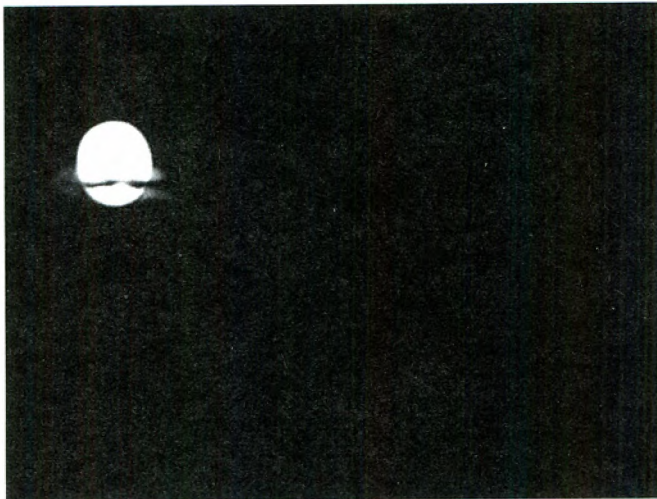
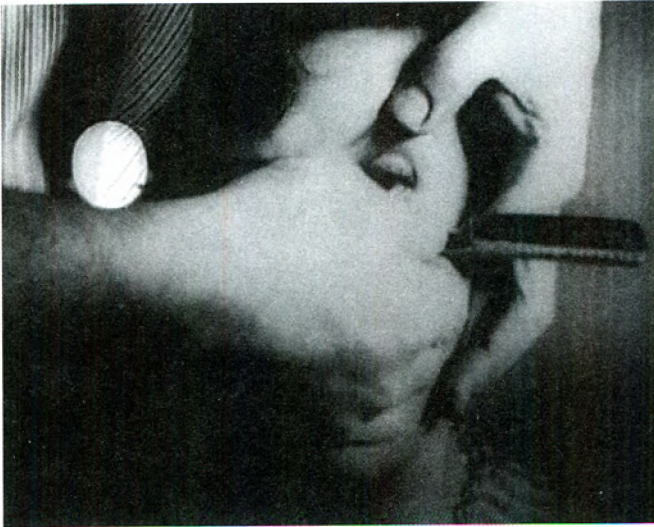
No entanto, logo em seguida, Eisenstein finaliza a seqüência com uma série de planos muito curtos de uma das mulheres de maior evidência na ação sendo cegada pela espada de um dos cossacos. Agora estamos, assim, diante de uma metáfora: a ambigüidade do plano anterior é substituída pela escuridão provocada pela cegueira que remete o espectador ao sentido repressivo da perseguição. Assim, mesmo que metaforicamente, o olhar do espectador é direcionado através de uma ação concreta (espada cegando olho), para um conceito ideológico (repressão). É importante salientar que, neste caso, a metáfora é colocada como resultante de uma ação e, portanto, é conclusiva. Pelo menos muito mais determinante que a ambigüidade da composição anterior que deixa seu sentido em suspenso.



Encouraçado Potemkin de S.M. Eisentein (1925)

A metáfora da cegueira foi utilizada novamente, alguns anos depois, por Buñuel em seu filme *Um cão andaluz* (1929). O prólogo do filme coloca em discussão o “sentido do olhar” e o papel da imagem, no momento em que o protagonista corta o olho da mulher com uma navalha ao mesmo tempo em que a lua está sendo “cortada” por nuvens. Neste caso, evidencia-se de imediato um tratamento

metafórico. Ao imaginário do espectador será proposta uma ação abstrata a partir da qual ele terá que encontrar seu ponto de vista.



Um cão Andaluz, 1929



Outro exemplo de referência ao “real” como reflexo é Jean Luc Godard, no filme *Les Carabiniers* (1963) onde o “real do reflexo” é trabalhado num registro próximo ao de Eisenstein. Trata-se de uma farsa focando os filmes de temática bélica onde dois camponeses são recrutados e vão lutar numa guerra “falsa”. Num determinado momento, um dos protagonistas chega a uma cidade e vai ao cinema. O cinema está vazio, mas a escuridão faz com que o personagem tenha dificuldades para achar um assento chocando-se com as poucas pessoas que estão na sala. Na tela, as imagens que estão sendo projetadas são as da chegada de um trem a uma estação, em referência direta ao filme dos Irmãos Lumière *A chegada de um trem à estação* (1895) O protagonista do filme de Godard se assusta com o movimento do trem que está vindo do fundo para frente como se fosse ultrapassar a tela e põe o braço diante dos olhos para proteger-se de um iminente choque.

Mas o mais significativo dessa seqüência é o fato de ela nos colocar diante de uma situação ambígua uma vez que estamos vendo um filme dentro de um filme. Um dos filmes curtos que está sendo exibido na seqüência da sala de cinema que vemos em *Les Carabiniers* intitula-se *Le bain de la femme du monde*. A ação desenrola-se durante a preparação do banho de uma mulher, seu desvestir e a entrada na banheira. Ela anda pelo espaço fílmico chegando a sair de cena. O “soldado” protagonista tenta acompanhar seus movimentos e, quando ela sai de quadro, ele a busca passando por cima das pessoas que estão sentadas na platéia. Ela volta ao quadro, tira a roupa, mas o enquadramento e o movimento interno da protagonista não permitem que o espectador a veja nua. Finalmente, ela entra na banheira. O “soldado” sobe no palco onde está a tela cinematográfica e pula várias vezes na tentativa de olhar dentro da banheira. Passa a mão pelo rosto refletido na tela numa atitude que mistura um ato de carinho com um ato revestido de sensualidade. A intensidade de seu movimento faz com que a tela se rompa e ele caia num buraco junto com a tela enquanto a cena do banho continua se refletindo na parede atrás da tela.



Les Carabiniers de J. L. Godard (1963)

Estamos diante de uma desconstrução da relação entre o espectador e o filme que rompe drasticamente, através da estrutura de montagem, com a noção clássica de impressão de realidade. Evidencia-se a ilusão e a idéia de reflexo no momento em que a tela se rompe e o protagonista se desconcerta diante da inexistência da

imagem “real”. Godard retoma de Eisenstein a heterogeneidade do discurso fílmico sempre trabalhado por ele de maneira a deixar claro quais as categorias que o formam, indo além na sua desconstrução e passando a considerar o imaginário como real.

Em seu filme *A Chinesa* (1967), Godard coloca na fala de um dos personagens um postulado tomado de empréstimo do filósofo Alain Badiou e que pode ser considerada a síntese de sua proposta: “Este imaginário não é o reflexo do real dado que é o real deste reflexo”. Ainda nas *Histoire(s) du cinéma – Fatale beauté* (capítulo 1- 1997), Godard, além de levar ao extremo a superposição e a justaposição de imagens e de textos utilizando todas as ferramentas de montagem intra e inter planos, faz também com que o grande poder da montagem adquira um significado de “realidade” com a inserção a cada momento de planos onde o vemos sentado diante de uma máquina de escrever elétrica (como se fosse um regente de orquestra), intercalados com planos de uma “velha” moviola, fazendo-nos ouvir na trilha sonora os sons originais dos filmes que estão sendo vistos nela.





Historie(s) du cinéma – fatale beauté (cap. 1), 1997

No registro do cinema de narrativa clássica também encontramos exemplos de cinema como “real” do reflexo. Um dos mais brilhantes pode ser encontrado no filme de Woody Allen, *A Rosa Púrpura do Cairo* (1986). A protagonista principal, para fugir de um cotidiano insuportável, vai várias vezes ao cinema assistir a um mesmo filme, até que se apaixona pelo ator e o imagina saindo da tela para conhecê-la. Encontramos idéia similar no filme mudo *Sherlock Jr* (1924), de Buster Keaton, onde o protagonista (ele mesmo) é projecionista de um cinema. Após uma desilusão amorosa adormece ao lado dos projetores e, numa situação onírica, seu corpo se duplica, entra na tela e passa a interagir com a ação que é semelhante à que ele acabara de viver. Os recursos técnicos utilizados são os recorrentes na época, sobreimpressões e mudanças de background, mantendo o movimento do ator em continuidade, somente mudando a cena na qual ele se insere.

Na fita de Woody Allen, o filme que a protagonista assistia sistematicamente transformou-se em um fato “real”, a partir de um processo de identificação com a ação motivada por uma grande carência afetiva. A trucagem, que permite que os atores passem através da tela de maneira convincente, aliada ao estilo de montagem

narrativa cuja estrutura não diferencia a ação “dentro” e “fora” da tela, possibilita ao espectador acompanhar a ação sem sobressaltos, envolvendo-se e identificando-se.



Sherlok Jr. de Buster Keaton, 1924

Assim sendo, podemos dizer que o cinema permite “criar um real” através do jogo espaço-temporal das imagens e sons, que se completa na relação com o espectador. E aqui se configura a ambivalência do cinema. O cinema, além de atualizar conteúdos míticos, valoriza tanto a representação da realidade quanto a expressão do imaginário. Sua estrutura cria as condições para que essa realidade seja representada, quando necessário, de maneira verossímil, e contribui decisivamente para construir um espaço cultural do filmico onde os sonhos são perceptíveis e, o que é mais importante ainda, são visíveis.

## Cinema narrativo

Até aqui viemos desenvolvendo exemplos de um tipo de cinema que desconstrói o real e se ocupa de seu reflexo. Ou que se coloca como crítica de um cinema dito “real”. Mas lembremos que paralelamente ao cinema calcado na experimentação de linguagem temos Griffith que foi o que de fato avançou no modelo de narrativa clássica e predominou no decorrer da evolução da linguagem cinematográfica. Um cinema com estrutura narrativa linear, naturalista, demonstrando respeito pela imagem captada pela câmera. Mas é principalmente na estrutura da narrativa que aperfeiçoa os procedimentos de linguagem como: tipos de enquadramento, dimensão do plano, movimentos internos ao plano e, de maneira mais marcante, a *montagem paralela* que senta as bases das regras fundamentais da narrativa filmica clássica.

A montagem narrativa recorre a uma estrutura transparente, verossímil, onde o espectador se reconhece. E onde a continuidade, as relações lógicas e as relações miméticas adquirem uma importância significativa. O realismo, na reprodução do real, parecia alcançar, assim, seu grau definitivo de realização. A influência do teatro em Griffith é reconhecida, mas também há uma intenção de trabalhar com uma dramaturgia plástica. Instaura-se um jogo conflitante entre os planos. Os personagens estão sempre em movimento, explorando o espaço do enquadramento como se estivessem tentando encontrar uma saída. A saída está no espaço mental. A criação do espaço no cinema é uma criação mental que surge auxiliada pela montagem.

A articulação entre os planos é um fenômeno essencial sobre o qual se apóia a teoria da montagem no seu início. A montagem, em Griffith, é inicialmente uma operação sintagmática realizada através de um processo de fragmentação e seleção de espaços (configurando-se uma dimensão temporal) e sobre a fragmentação e seleção do tempo (configurando-se uma dimensão espacial). Processos que são aplicações de condições de percepção e de evocação de estímulos. A montagem reproduz as condições de seleção da percepção e da memória que são descontínuos e privilegiam certos espaços-tempo em detrimento de outros menos significativos.

Se no “cinema comercial” vingou o modelo griffithiano em contraposição ao modelo eisensteiniano, Eisenstein, entre outros, continua como referência basicamente para um tipo de cinema de linha experimental, de vanguarda ou documental, alternativo de qualquer forma, e só veio a fulgurar com intensidade novamente a partir da década de 50 e, principalmente 60, quando justamente o grande modelo narrativo clássico foi colocado em questão.

## O cinema experimental e de vanguarda: Eisenstein

Voltando a Eisenstein, o foco desta reflexão, é importante salientar que ele fez parte de um momento histórico de grandes mudanças estruturais, sociais, políticas, culturais e artísticas na Rússia, depois União Soviética, e que sua obra filmica está inserida no contexto e reflete, tanto na forma quanto no conteúdo, o momento revolucionário. No entanto, para além da questão política, Eisenstein estava à procura de conferir ao cinema o estatuto de arte e, para isso, era importante identificar seu específico. Assim recorre às outras artes, e às ciências na procura de elementos que pudessem ser transportados para o cinema e, dessa maneira, se constituírem em uma linguagem cinematográfica. Assim dialoga com o teatro de vanguarda, as artes plásticas (cubismo), a literatura (Charles Dickens e James Joyce), a psicologia (Pavlov e o reflexo condicionado/ questões de percepção), a música, a lingüística, o formalismo russo,

entre outros. A linguagem cinematográfica seria composta pelo conjunto de elementos dos variados códigos, utilizados de maneira a criar uma gramática cinematográfica.

O cinema, visto como uma nova possibilidade de expressão, permitirá a Eisenstein o desenvolvimento de um projeto modernista iniciado por ele nas experiências realizadas no teatro de vanguarda de forte influência construtivista, dirigido por Meyerhold.

Considera que a obra de arte é necessariamente dinâmica e só se constitui como obra no processo de formação de imagens que ocorre na sensibilidade e na inteligência do espectador, isto é, no caso do cinema, um filme só se transformará em obra de arte ao ser projetado e permitir ao espectador a interação necessária. Esse processo é determinado pela montagem. Não aquela montagem voltada para o específico cinematográfico, mas a que envolve problemas que nos remetem a outros códigos que, no seu conjunto, formularão as necessidades básicas da linguagem cinematográfica. Podemos chamar este estilo de montagem proposto por Eisenstein de *Montagem discursiva*: montagem significante que utiliza as formas do discurso.

É na maneira como o cinema articula as imagens e os sons e os aproxima que o transforma em discurso. Criam-se novos sentidos, uma nova lógica onde os significados não são transparentes, nascida da associação de fragmentos. Justapõem-se duas realidades: a da vida propriamente dita e a do filme, a do discurso e, ainda dentro do filme, a justaposição de planos determinando novas leituras das imagens. O fragmento é o princípio: cada um tem sua própria significação que, associadas através da montagem, cria novos sentidos. Um plano + um plano = 3º sentido criado intelectualmente. Os fragmentos não são detalhes da narrativa como na montagem clássica, são representações que vão além da mera conotação realista. Só para dar dois exemplos: no filme *Encouraçado Potemkin* (1925) de Eisenstein, o detalhe do olho da mulher sendo cortado por uma espada não é um detalhe realista, assim como em *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, : a mulher matando o beato não é uma ação realista.

O agenciamento dos elementos de maneira discursiva é que encaminhará o espectador a perceber e/ou refletir sobre novos



significados. O plano como ruptura obriga o espectador a mudar de referências. E as imagens como fragmentos do mundo, reunificadas através da montagem, criam uma nova unidade. Dessa perspectiva, é importante salientar que a estética do fragmento usa como base o grande plano (detalhe/ primeiríssimo plano). O Cinema clássico também usa o primeiro plano, mas seu significado vai depender da sua inserção dentro da continuidade da narrativa e de sua relação com os outros planos que o acompanham. Na montagem discursiva, esse mesmo plano é usado como atração, como ruptura estética, fora da linha do relato.

O impacto modernista dos anos 20 será compreendido, salvo alguns exemplos particulares, pela cinematografia francesa do fim dos anos 50 e, principalmente, dos anos 60. O movimento, conhecido como *Nouvelle Vague*, considerava que o argumento de um filme não deve desenvolver-se de maneira lógica, contando uma história com começo, meio e fim. O espectador deve construir sua própria lógica em função das indicações do autor e do fluxo de seus pensamentos. Assim, opunha-se à narrativa do cinema clássico criando, a partir do conceito de desconstrução, uma nova narrativa que, sem dúvida, se configurou como uma retomada das propostas de montagem de Eisenstein. Godard, como já foi dito, está dentre os mais conhecidos representantes desse reencontro. Nele, o conceito de montagem retoma seu papel de agenciamento de idéias (montagem intelectual). Os conflitos no interior dos enquadramentos e entre os planos são maximizados. Conflitos que segundo Eisenstein são para a arte a melhor e mais ampla definição de montagem. Nesse âmbito, a noção de tempo deixa de ser forçosamente linear e clássica. Rompe-se a tentativa de considerar o cinema como reflexo do real, e se assume como imaginário do real.

Godard não será o único cineasta a evidenciar em seus filmes conceitos da teoria eisenteiniana. Sabemos como o cinema experimental americano dos anos 60 empregou os métodos de montagem de Eisenstein (Brackage entre outros), e de como foi mantido um diálogo vivo e crescente no decorrer das décadas seguintes. Não podemos deixar de citar Zbigniew Rybczinski, realizador de *Steps* (1986), filme que parodia de maneira amarga a

sequência da escadaria de Odessa de *Encouraçado Potemkin*. O autor aponta para o uso das novas tecnologias e insere, através do sistema de Chroma Key, um grupo de turistas americanos nos planos originais do filme de Eisenstein, utilizando-se de um recurso tecnológico para criar um diálogo entre passado e presente.



Steps de Zbigniew Rybczinski, 1986

Na verdade, através da via do cinema experimental e de vanguarda, as propostas de Eisenstein se mantiveram presentes no decorrer da história do cinema. No entanto, suas marcas estão também no cinema comercial, como citações intertextuais. David Bordwell, em seu livro *The Cinema of Eisenstein* (1993), faz um rápido traçado das marcas de Eisenstein encontradas na teoria do cinema e na filmografia de alguns cineastas. Cita, entre outros, a Alain Resnais, Godard, Kurosawa, Robert Bresson, Michelangelo Antonioni e Glauber Rocha como tendo sido influenciados pela sua obra uma vez que, segundo ele, o modo de reflexão eisenteiniano e sua experimentação filmica, são paradigmas da nova forma de leitura determinada pela literatura e arte contemporâneas.

Jacques Aumont, em uma conferência intitulada *Eisenstein chez les autres*, proferida em 1996 na Cinemateca Francesa e posteriormente publicada no livro *Pour un Cinéma Comparé. Influences et Répétitions* (1996), comenta da possibilidade de encontrar nos filmes de John Woo e de Abel Ferrara eventuais etimologias eisensteinianas no vocabulário e na sintaxe da montagem de seus filmes. Mas é em Glauber Rocha que Aumont se detém analisando dois trechos do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Destaca, basicamente, como Glauber organiza o sistema de contradições (conflitos), um dos elementos básicos da teoria eisensteiniana: contradições entre direções, entre planos fixos e em movimento, entre os planos próximos e gerais, além da *mise en scène* criada para a cena das escadas numa alusão direta à cena da escadaria de Odessa, do filme *Encouraçado Potemkin*.

Assim como neste rápido percurso mencionamos momentos centrais na constituição da linguagem cinematográfica, devemos destacar a importância do movimento neo-realista surgido logo após a segunda guerra mundial. Oposto ao modelo eisensteiniano enquanto artifício estético da montagem, o registro da realidade sem efeitos de montagem não implica, no entanto, a volta a uma ilusão da realidade. As influências do neo-realismo italiano também foram determinantes. Se em Glauber rastreamos Eisenstein, em Nelson Pereira dos Santos detectamos a influência do neo-realismo. A cena em *Vidas Secas* (1963) da família andando pelo sertão pode ser pensada em paralelo

com a cena de *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica, onde o pai e o filho andam em busca da bicicleta roubada.

Em suma, todos os exemplos citados tomam como ponto de partida o sentido da frase de Benjamin, principalmente quando ele propõe uma leitura descontínua do tempo ao apontar para o passado como sendo o lugar onde estão os fragmentos de um futuro descartado ou refutado.

Quando retomamos Eisenstein é porque consideramos que para pensar a montagem como ato criativo temos que proceder ao reencontro com sua teoria e sua prática. É lá nesse passado que encontraremos as bases da contemporaneidade, e na confluência com outros realizadores é que serão impulsionados os avanços de linguagem.

Para Eisenstein o cinema era a montagem, mas a montagem vista de maneira dinâmica, como um conceito que se expande ou que é passível de redefinição e que necessariamente dialoga com os outros elementos do filme, é por isso que encontramos seu rastro nos filmes mais significativos das mais variadas cinematografias.

## BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, Jacques. Eisenstein chez les autres. In: AUMONT, Jacques, (Direction de). *Pour un Cinéma Comparé – Influences et Répétitions*. Paris : Cinémathèque Française, 1996.
- BADIOU, Alain. A autonomia do processo estético. In: BADIOU, Alain. *Estruturalismo – antologia de textos teóricos*, Lisboa: Coleção Direções, Portugália Editora.
- BAZIN, Alain. *O Cinema. Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Theses on the Philosophy of History. Illuminations*, 253-264. New York: Schocken Books, 1969.
- BORDWELL, David. *The Cinema of Eisenstein*. London: Harvard University Press, 1993.
- EISENTEIN, S.M. *O Sentido do Cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

## 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 congregiar 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:

- CEPPI - Centro de Pesquisa e Poética da Imagem:

A/C Dpto. de Cinema, Rádio e Televisão – Revista *Significação*  
EduardoPeñuela Cañizal

Av. Luciano Gualberto, Travessa J, nº 374, 2º andar sl. 209

CEP 05508-900 -I - São Paulo – SP

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

## 3. Condições para publicação

- Para serem publicados os artigos passarão pelo crivo de consultores *ad hoc* do Brasil e do exterior.
- Os textos enviados deverão ser inéditos e não poderão ser submetidos a outras publicações.
- Os originais e disquetes não serão devolvidos.
- Enviar, em duas vias, um termo de cessão de direitos de publicação, contendo a assinatura do(s) autor(es).
- É de responsabilidade do(s) autor(es) do artigo obter permissão para reproduzir ilustrações, tabelas, etc., de outras publicações.
- Cabe ao(s) autor(es) a obtenção da aprovação de comitês éticos em artigos que envolvam pesquisas com seres humanos.

#### 4. Apresentação do trabalho

Página de rosto:

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

Na seqüência:

- 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



lápiz 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:*

<sup>1</sup>Atualmente existem mais de trezentas unidades fechadas de...

Errado:

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

## 9. Citações referenciais

- Identificar as referências (em parênteses) no texto, colocando o sobrenome do autor (com a primeira letra em maiúscula) e o ano.

Um (1) autor: (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.; BÜSCHINELLI, J. T. P.; (org). *Isso é trabalho de gente? Vida, doença e trabalho no Brasil*. Vozes, cap. 11, p. 178-186.

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

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

(h) Periódico:

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

(i) Artigo de jornal:

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

(j) Filmes cinematográficos:

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

(l) Gravações de vídeo:

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

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

(m) Trabalho em evento:

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

(n) Consultas à Internet:

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

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





LUCRÉCIA D'ALESSIO  
FERRARA

Programa e projeto como paradigmas  
epistemológicos da comunicação

LUIZ TATIT E IVÃ CARLOS  
LOPES

"As vitrines" de Chico Buarque: exercício  
de análise

CARLA REIS LONGHI

O Filme *Capote*: abordagens sobre os  
espaços público e privado

RETO MELCHIOR

*Copacabana*: uma odisséia  
intraplanetária

MALENA SEGURA  
CONTRERA E NORVAL  
BAITELLO JUNIOR

Na selva das imagens: Algumas  
contribuições para uma teoria da  
imagem na esfera das ciências da  
comunicação

KATI ELIANA CAETANO E  
SANDRA FISCHER

O Véu, a Bruma, a Tela e a Face  
O negativo do documental na fotografia  
de imprensa

VÍCTOR SILVA ECHETO

Comunicación, información y conflictos:  
las Imágenes de la guerra en la guerra  
de las Miradas

CLAUDE ZILBERBERG

Síntese da gramática tensiva

ERIC LANDOWSKI

Le papillon tête-de-Janus  
A propos de *Sémantique structurale*  
quarante ans après

MARIA DORA GENIS  
MOURÃO

A montagem cinematográfica  
como ato criativo