



CADERNOS DE
SEMIÓTICA APLICADA

ISSN 1679-3404 – <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v14i1>

VOL. 14 - N. 1
JULHO DE 2016

unesp
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

PROPE
PRÓ REITORIA
DE PESQUISA

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Reitor

Julio Cezar Durigan

Pró-Reitora de Pesquisa

Maria José Soares Mendes Giannini

Diretor da Faculdade de Ciências Letras de Araraquara

Arnaldo Cortina

Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa

Marina Célia Mendonça

CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada / Universidade Estadual Paulista. – Vol. 1
(2003) – . – Araraquara : Laboratório Editorial FCL-UNESP, 2003–

Semestral

ISSN eletrônico 1679-3404

<http://dx.doi.org/10.21709/casa.v14i1>

Ficha catalográfica elaborada pela equipe da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp – Araraquara.

Url: <http://seer.fclar.unesp.br/casa/>

Endereço eletrônico: casa@fclar.unesp.br

Endereço para correspondência:

CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada
Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa
Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista
Rodovia Araraquara-Jaú, Km 1
Caixa Postal 174
Araraquara – São Paulo – Brasil
14800-901

Os artigos publicados nos CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada são indexados por:

Elektronische Zeitschriftenbibliothek

ERIH PLUS

JURN

Latindex – Sistema Regional de Información para las Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Livre! – Portal para Periódicos de Livre Acesso na Internet

MLA Directory of Periodicals

WorldCat

Apoio:



CADERNOS DE
SEMIÓTICA APLICADA

ISSN 1679-3404 – <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v14i1>

VOL. 14 - N. 1

JULHO DE 2016



Equipe Editorial

Editor Responsável

Jean Cristtus Portela (Unesp)

Editora Adjunta

Cintia Alves da Silva (Unesp)

Assessoria Técnica

Ana Paula Meneses Alves (Bibliotecária da FCLAr/Unesp)

Comissão Editorial

Arnaldo Cortina (Unesp)

Ivã Carlos Lopes (USP)

Jean Cristtus Portela (Unesp)

Maria Giulia Dondero (Université de Liège/FNRS)

Matheus Nogueira Schwartzmann (Unesp)

Silvia Maria de Sousa (UFF)

Conselho Editorial

Alessandro Zinna (Université de Toulouse “Jean Jaurès”)

Ana Claudia Mei de Oliveira (PUC)

Ana Cristina Fricke Matte (UFMG)

Anderson Vinicius Romanini (USP)

Anne Beyaert-Geslin (Université de Bordeaux III)

Denis Bertrand (Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis)

Diana Luz Pessoa de Barros (USP/Mackenzie)

Edna Maria F. S. Nascimento (Unesp)

Elizabeth Harkot-de-La-Taille (USP)

Eric Landowski (CNRS / PUC)

Geraldo Vicente Martins (UFMS)

Glaucia Muniz Proença Lara (UFMG)

Heidi Bostic (Baylor University)

Irene de Araújo Machado (USP)

Jacques Fontanille (Université de Limoges)

João Queiroz (UFJF)

José Américo Bezerra Saraiva (UFC)

José Luiz Fiorin (USP)

Kati Eliana Caetano (UTP)

Loredana Limoli (UEL)

Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira (UFF)

Luiz Augusto de Moraes Tatit (USP)

Luiza Helena Oliveira da Silva (UFT)

Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan (Unesp)

Maria Giulia Dondero (Université de Liège/FNRS)

Maria Lucia Santaella Braga (PUC)

Marion Colas-Blaise (Université du Luxembourg)

Norma Discini de Campos (USP)

Oriana de Nadai Fulaneti (UFPB)

Óscar Quezada Machiavello (Universidad de Lima)

Pierluigi Basso (Université Lumière Lyon 2)

Regina Souza Gomes (UFRJ)

Renata Coelho Marchezan (Unesp)

Sémir Badir (Université de Liège)

Thomas Broden (Perdue University)

Vera Lúcia Rodella Abriata (Unifran)

Waldir Beividas (USP)

Revisão e normatização

Cintia Alves da Silva (Unesp)

Revisão de língua inglesa

Cintia Alves da Silva (Unesp)

Projeto gráfico e capa

Diego Meneghetti / Estúdio Teca

SUMÁRIO

- 7 EDITORIAL
Jean Cristtus Portela

ARTIGOS / PAPERS

- 13 A CONTRIBUIÇÃO DE PEIRCE PARA A TEORIA DA
COMUNICAÇÃO
Vinicius Romanini (USP)
- 57 ENUNCIADO NO ENUNCIADO,
ENUNCIADO SOBRE O ENUNCIADO:
O CÍRCULO DE BAKHTIN POR C. BRANDIST
Renata Coelho Marchezan (UNESP)
- 83 COMPAIXÃO E PIEDADE: DIFERENTES MODOS DE
INTERAÇÃO AFETIVA
Eliane Soares de Lima (Unifran)
- 129 BRASÍLIA: A SÃO PETERSBURGO BRASILEIRA?
Ekaterina Vólkova Américo (UFF)
Edelcio Américo (UFRJ)
- 151 OS BENS DE CONSUMO NOS RECLAMES DO PERÍODO
DA *BELLE ÉPOQUE* EM PELOTAS, NO EXTREMO
SUL DO BRASIL, DIVULGADOS PELA REVISTA
ILLUSTRAÇÃO PELOTENSE
Fabiane Villela Marroni (UCPel)
Ana Claudia de Oliveira (PUC-SP)

- 179** VESTÍGIOS DO CORPO EM UM ROMANCE DE FICÇÃO CIENTÍFICA
Edison Gomes (USP)
Elizabeth Harkot-de-la-Taille (USP)
- 241** A TRANSMIDIALIDADE COMO ESTRATÉGIA DISCURSIVA
Silvia Maria de Sousa (UFF)
- 265** A EXPERIÊNCIA DA INTERAÇÃO E O *DESIGN* DE INTERFACES: SEMIÓTICA E METACOMUNICAÇÃO NOS *DIGITAL AUDIO WORKSTATIONS*
Ana Maria Pereira Cardoso (FUMEC)
Rodrigo Fonseca e Rodrigues (FUMEC)
- 291** NORMAS PARA PUBLICAÇÃO
- 301** AUTHOR GUIDELINES
- 311** NORMAS PARA PUBLICACIÓN
- 321** CONSIGNES AUX AUTEURS

EDITORIAL

Os semioticistas – talvez menos do que deveriam e mais do que gostariam – se põem a pensar nos propósitos e limites da semiótica. Ao invés de resolver problemas concretos, de produzir soluções, cedem, não raramente, à tentação de criar dilemas, o que pode ser sempre bem-vindo em ciência, desde que se mantenha a lucidez e a visada crítica. Quando isso acontece, por força do hábito, terreno por excelência do narcisismo, surge a questão sobre o que é e o que não é semiótica ou, ainda, semiótico.

A semiótica é linguística, filosófica, lógica, antropológica, sociológica ou psicológica? Semio-, socio- ou psico-? Bio-, antropo-, etno-? Pró-, anti-, para-? O que é certo é que semiótica não pode ser tudo, mas também não pode ser qualquer coisa, se seus objetos são a linguagem, o signo, o texto e o discurso, esses conjuntos significantes heteróclitos por natureza, cuja produção não cessa, sem controle da vontade.

Os quatro trabalhos que abrem este número falam muito sobre a diversidade de pontos de vista teóricos e de objetos de análise que procuramos defender: quatro artigos, quatro teorias da significação e quatro objetos de análise distintos.

No artigo de Vinicius Romanini, “A contribuição de Peirce para a teoria da comunicação”, busca-se revisitar um tema recorrente e, ao mesmo tempo, atual na historiografia da obra peirceana, a saber, quais seriam, no pensamento de Charles Sanders Peirce, as relações implícitas e explícitas com aquilo que chamamos em nossa época de teoria da comunicação. Para Romanini, ser uma teoria da comunicação é justamente a vocação da semiótica de Peirce, na qual, por meio de um “realismo semiótico baseado numa teoria social do conhecimento,

a estética fundamenta a ética, e estas fornecem a base para a lógica”.

Em “Enunciado no enunciado, enunciado sobre o enunciado: o Círculo de Bakhtin por C. Brandist”, Renata Coelho Marchezan apresenta e analisa as ideias de Craig Brandist sobre o Círculo, segundo uma perspectiva histórico-filosófica que busca ler a obra de M. Bakhtin no âmbito do pensamento soviético. As concepções desse pesquisador inglês nos permitem problematizar a questão da autoria em Bakhtin, Medviédev e Volochínov e, sobretudo, questionar o papel de líder ou mentor intelectual de Bakhtin em relação a seus contemporâneos. Essa linha de raciocínio confere muitas sutilezas à leitura das obras do Círculo, sutilezas estas que restam frequentemente apagadas ou neutralizadas. Prova disso seria, por exemplo, o fato de que a preocupação com uma teoria geral da linguagem de caráter social é, desde cedo, tema dos trabalhos de Medviédev e Volochínov, mas não propriamente do primeiro Bakhtin.

O trabalho “Compaixão e piedade: diferentes modos de interação afetiva”, de Eliane Soares de Lima, consiste em uma aplicação e, em certa medida, uma proposição teórica sobre o estudo das paixões. O artigo parte de um inventário lexical sobre “compaixão” e “piedade”, que desemboca em uma análise detalhada dos aspectos passionais e tensivos dessas “paixões de dicionário”. A análise proposta recorre à semiótica das paixões e à semiótica tensiva, estabelecendo cinco parâmetros de avaliação da “forma” das paixões, segundo diferentes modos de presença, de convocação, de existência, de junção e de interação. É essa metodologia que permite a Lima concluir que “compaixão” e “piedade” se articulam em um mesmo eixo entre dois polos: um mais sensível, da ordem do “sentir **com**”, outro mais inteligível, próprio ao “sentir **por**”.

Já o artigo “Brasília: a São Petersburgo brasileira?”, de Ekaterina Vólkova Américo e de Edelcio Américo, seguindo a perspectiva da Escola Semiótica de Tártu-Moscou, serve-se do conceito de “texto da cidade”, inspirado nos trabalhos de Toporov e Lotman, para pensar a cidade como texto a ser lido e a ser citado em outros textos, especialmente literários. A complexidade da cidade é criada e vivida nas tensões entre “céu” e “terra”, entre centro e margem, entre artificial e superficial, entre ocultação e de visibilidade. Brasília, comparada à alucinada São Petersburgo de Dostoiévski, é analisada como texto citado em João Almino e em Clarice Lispector, sobretudo nesta última, que via na capital federal uma prisão em liberdade.

Na sequência, este número apresenta artigos que se dedicam à análise dos mais diversos aspectos da comunicação social, igualmente, em diferentes abordagens.

Em “Os bens de consumo nos reclames do período da *Belle Époque* em Pelotas, no extremo sul do Brasil, divulgados pela revista *Ilustração Pelotense*”, de Fabiane Villela Marro ni e de Ana Claudia de Oliveira, é a publicidade o objeto de análise escolhido, objeto que nos mostra um modo de sociabilidade atravessado de oscilações históricas entre o antigo e o moderno, o permanente e o transitório e o nacional e o estrangeiro. Das joias às vestimentas, dos carros aos prédios, dos móveis às máquinas, a figuratividade *Belle Époque* configura identidades e revela a busca pela vida moderna e mundana da França e da Inglaterra dos anos 1920.

Entre comunicação de massa e a cultura literária, a prosa de Philip K. Dick conquistou leitores ao redor do mundo. Seu romance mais conhecido, *Os androides sonham com ovelhas elétricas?* (1968), adaptado para o cinema como *Blade Runner*, é analisado por Edison Gomes e por Elizabeth Harkot-de-la-Taille no trabalho “Vestígios do corpo em um romance de

ficção científica”. Gomes e Harkot-de-la-Taille nos apresentam um instigante percurso histórico-conceitual sobre o corpo em semiótica, que culmina na escolha das reflexões de J. Fontanille sobre o corpo, a percepção, a sensibilidade e seus vestígios, que constroem ou perturbam o equilíbrio entre o *Moi* e o *Soi* e entre o eu-carne e seus “envelopes”, nos mais variados papéis actanciais. São especialmente as hesitações e contradições dos atores da narrativa, em compasso ou descompasso com seu corpo-actante, que são analisadas nesse trabalho.

No artigo “A transmidialidade como estratégia discursiva”, de Silvia Maria de Sousa, não é o corpo, mas as práticas e as estratégias adotadas pelo enunciador na produção e na circulação dos textos que assumem distintos papéis actanciais, segundo o suporte em que se inscrevem: TV, computadores ou celulares. A transmidialidade, conceito oriundo dos estudos de comunicação, atua na relação entre a ficção televisiva e suas extensões (séries, jogos, blogues, aplicativos), construindo diferentes formas de presença do enunciador, sob o controle de uma forma de vida fragmentada e intensa, típica, segundo Sousa, das formas de vidas contemporâneas.

Por fim, ainda no âmbito de análise das mídias, mas elegendo um objeto pouco explorado pela semiótica, o artigo “A experiência da interação e o design de interfaces: semiótica e metacomunicação nos *Digital Audio Workstations*” de Ana Maria Pereira Cardoso e de Rodrigo Fonseca e Rodrigues, propõe um estudo semiótico peirceano dos modos como o design de interfaces influi na interação homem-máquina, na medida em que simula, condiciona e potencializa experiências sensoriais e languageiras. Nos últimos anos, os *Digital Audio Workstations* (DAWs), tais como o *Sonar*, da CakeWalk, e o *GarageBand*, da Apple, analisados pelos autores, vêm ganhando usuários entre compositores, instrumentistas, *desig-*

ners sonoros, DJs e músicos amadores. Para Cardoso e Rodrigues, esses usuários ignoram, muitas vezes, o quanto os DAWs preveem seus comportamentos ou afetam sua performance, especialmente estimulando sua imaginação musical por meio de simulações de instrumentos musicais e operações que tornam sua manipulação cada vez mais intuitiva, mas que também criam padrões regulares de uso.

Americana, europeia ou eslava, semiótica *stricto* ou *lato sensu*, teórica ou aplicada, passadista ou futurista, analógica ou digital, na Casa da Semiose há muitas moradas, como demonstram os artigos que compõem este n. 1 do vol. 14 dos *Cadernos de Semiótica Aplicada*.

Jean Cristtus Portela

Araraquara, julho de 2016

A CONTRIBUIÇÃO DE PEIRCE PARA A TEORIA DA COMUNICAÇÃO

PEIRCE'S CONTRIBUTION FOR COMMUNICATION THEORY

VINICIUS ROMANINI*

RESUMO: Charles Sanders Peirce (1839-1914) deu importantes contribuições para a filosofia, para a matemática e para a lógica. Mas foi principalmente para esta última que a maior parte de seus estudos se voltou. Sua teoria geral dos signos, ou semiótica, foi desenvolvida como uma tentativa de descobrir a lógica que fundamenta as nossas concepções do real e como o conhecimento cresce a partir do compartilhamento e debate de opiniões no interior de uma comunidade. Por isso, o pragmatismo – seu maior legado para a filosofia – foi por ele definido como um método para clarear nossas ideias a partir da análise dos possíveis efeitos que a adoção de um conceito (uma crença) poderia produzir. A partir de 1905, Peirce passou a considerar o signo como o meio para a transmissão das formas que fundamentam os conceitos, e a comunicação como a mais elevada dos vários tipos de ação do signo. Na semiose, os símbolos se mantêm falíveis e em contínua transformação porque essa é sua natureza: crescer e se desenvolver num uni-

* Docente da USP – Universidade de São Paulo. E-mail: vinicius.romanini@usp.br.

verso inteligível e repleto de sentido. Nesse realismo semiótico baseado numa teoria social do conhecimento, a estética fundamenta a ética, e estas fornecem a base para a lógica – compreendida agora como uma teoria geral da comunicação.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação. Peirce. Semiose. Informação. Lógica.

ABSTRACT: Charles Sanders Peirce (1839-1914) made important contributions to Philosophy, Mathematics and Logic. But it was mainly to the latter that most of his studies turned. His general theory of signs, or semiotics, was developed as an attempt to discover the logic that underlies our conceptions of the real and how knowledge grows from confronting and sharing opinions within a community. So, pragmatism – his greatest legacy to Philosophy – was defined by him as a method to clean up our ideas from the analysis of the possible effects that the adoption of a concept (a belief) could produce. From 1905 on, Peirce came to regard the sign as the medium for the transmission of forms that ground the concepts, and communication as the most important of the various types of sign actions. In semiosis, the symbols remain fallible and constantly changing because that is their nature: to grow and develop in a universe that is intelligible and filled with meaning. In this semiotic realism, based on a social theory of knowledge, aesthetics bases ethics, and these both provide the basis for the logic - now understood as a general theory of communication.

KEYWORDS: Communication. Peirce. Semiosis. Information. Logic.

Charles Sanders Peirce nunca escreveu um tratado de semiótica. As ideias de sua teoria dos signos precisaram ser coletadas de algumas dezenas de artigos publicados, mas principalmente de manuscritos e anotações em cadernos e de cartas que trocou ao longo de quase meio século. A compilação dos textos coletados de tempos e fontes tão diversas mostra uma teoria em constante evolução. Não houve um só momento em que, ao se debruçar sobre sua classificação dos signos, não introduzisse novos termos e revisasse sua produção anterior. Ainda assim, na sua vasta arquitetura filosófica, a semiótica é um liame tênue capaz de colocar em contato as várias outras teorias e doutrinas que desenvolveu. Ela aparece em artigos e cartas dedicados à lógica, à matemática e à metafísica, obrigando-o a adaptar a terminologia semiótica ao vocabulário de cada uma dessas ciências. Por isso, a tarefa de mapear a evolução da semiótica de Peirce na direção de uma teoria semiótica da comunicação exige de seus estudiosos o conhecimento nas várias disciplinas com as quais dialogou – algo que só foi possível recentemente e, ainda assim, de maneira incompleta (ROMANINI, 2005).

Uma questão de saída, que ainda produz debates entre os *scholars*, é sobre como devemos encarar o desenho geral da evolução do pensamento de Peirce. Alguns, como Ransdell (1986), creem que ele manteve, durante toda sua carreira, a essência dos argumentos apresentados no artigo seminal de sua filosofia “Sobre uma nova lista de categorias”, publicado em 1968 (e aqui referido na forma abreviada de “Nova Lista”). Murphey (1993, p. 3), por outro lado, defende que a arquitetura filosófica de Peirce, incluindo sua semiótica, assemelha-se a uma casa cujo interior está em contínua reforma, embora preservando o máximo de sua estrutura básica. Short (2004) argumenta que Peirce abandonou muitas de suas ideias ju-

venis, principalmente aquelas ligadas ao seu passado nominalista. Savan (1977, p. 179) chega a afirmar que teoria dos signos do Peirce maduro tem pouco a ver com sua primeira formulação na década de 1860. É preciso, portanto, conhecer um pouco sobre como essas mudanças podem ter acontecido para entendermos como a comunicação ganhou crescente interesse e relevância em sua produção intelectual.

Síntese de tradições

Uma das grandes batalhas intelectuais de Peirce foi produzir uma síntese filosófica que pudesse extrair o melhor das tradições idealista (germânica) e empirista (britânica), mas sem perder de vista os últimos desdobramentos científicos de sua época. Essa preocupação o levou a um mergulho na filosofia medieval, numa tentativa de encontrar ali as raízes das duas tradições que ele procurara unificar. A partir da leitura de escolásticos como Guilherme de Ockham e Duns Scotus, Peirce retrocedeu até a teoria dos signos dos estóicos e, principalmente, à definição de implicação material creditada a Filo de Megara (ZEEMAN, 1986), considerada por Peirce como a mais essencial das relações lógicas. De outro lado, levou-o a leitura dos grandes nomes da filosofia alemã, como o filósofo e matemático Leibniz, Kant e os idealistas Hegel e Schelling.

O lado naturalista de Peirce, vinculado à sua prática como químico e geodésico (ele foi responsável por desenhar e realizar experimentos para medir a curvatura da Terra a partir de pêndulos de enorme precisão, por exemplo), também teve forte influência no desenvolvimento de sua semiótica. Além disso, Peirce estava atento aos desdobramentos do evolucionismo das espécies, lançado por Darwin em 1859,

e das muitas vantagens de se realizar uma classificação dos elementos químicos de Mendeleev segundo suas valências e possibilidades de ligação. Ele também estudou a classificação zoológica realizada por Louis Agassiz, um biólogo adepto de Lamarck e de quem Peirce foi aluno direto.

Inspirado por esses diagramas classificatórios, Peirce conclui que toda ciência deveria começar com um esforço para desvendar e elencar as classes naturais dadas na percepção – ou seja, pela fenomenologia, que ele prefere chamar de faneroscopia (do grego *phaneron*: aparência, manifestação). Feita a tipologia inicial, deveria então proceder ao arranjo das classes naturais de acordo com suas relações e afinidades. Esse método, se estendido a todas as formas de conhecimento, deveria produzir uma classificação arquitetônica de todas as ciências (não só as atuais, mas também as futuras, que se encaixariam nas lacunas deixadas abertas), em que as mais abstratas, como a matemática, deveriam oferecer subsídios para as mais empíricas.

A primazia da matemática no edifício classificatório das ciências, bem como seu papel de provedora de subsídios para as demais ciências, fizeram com que Peirce mantivesse uma incessante pesquisa sobre os fundamentos da matemática e sua relação com outras ciências, principalmente com a lógica. Vem da matemática, por exemplo, a terminologia de suas três categorias fundamentais: primeiridade, segundidade e terceiridade. Do estudo da relação entre lógica e matemática nasceu uma lógica algébrica, que Peirce desenvolveu independentemente de Frege. Peirce também produziu uma axiomatização dos números naturais e estudou detalhadamente os postulados e teoremas da geometria euclidiana, bem como as consequências das novas geometrias propostas por Riemann e Lobatchevski. Esses estudos o levaram a pesquisar a noção de

relação, de infinito e de contínuo, que ele procurou aplicar a um tipo especial de topologia estreitamente relacionada à sua semiótica e à sua lógica gráfica.

No sistema classificatório das ciências proposto por Peirce, a filosofia é considerada a que busca normatizar o que a faneroscopia descobre, não só dando sentido geral, mas também analisando e comunicando os significados de forma que as descobertas tenham efeitos práticos concebíveis entre os intérpretes que compartilham esse conhecimento. Deve ser dividida triadicamente em estética (a mais fundamental das ciências normativas, que oferece subsídios às demais), ética (a ciência normativa que estuda a ação propositada) e lógica (a ciência normativa que estuda a relação entre os signos, seus objetos e seus efeitos).

Na verdade, nas suas primeiras tentativas de classificar as ciências, a lógica aparecia como um ramo da semiótica: enquanto esta última se preocupava com signos em geral, caberia à primeira focar sua atenção nos símbolos e nas figuras lógicas diretamente relacionadas a eles: o termo, a proposição e o argumento (este último também chamado de silogismo ou inferência). De fato, a primeira contribuição importante de Peirce para a lógica, ainda na década de 1860, foi uma classificação dos silogismos aristotélicos sob a égide de suas categorias. Mais tarde, passou a considerar semiótica e lógica como sinônimas (HOUSER, 1992, p. XXX) e boa parte de sua pesquisa concentrou-se na produção de uma classificação para todos os signos possíveis.

A esse trabalho de desvendar tipologias de signos e classificá-las Peirce deu o nome de **gramática especulativa**, que deveria ser o primeiro ramo da semiótica. O segundo grande ramo da semiótica é a **lógica crítica**, considerada como a ciência da verdade das representações, ou seja, o estudo da

possibilidade de um signo representar seu objeto verdadeiramente. Por fim, Peirce concebeu a **retórica universal (ou metodêutica)** como o terceiro ramo da semiótica, definindo-a como o estudo dos efeitos do signo sobre seus intérpretes – ou, dito de outra maneira, o estudo de como a forma é transmitida do objeto ao interpretante, tendo o signo como veículo. É sob o ponto de vista da retórica que a semiose é vista como **comunicação orientada para um propósito** ou causa final.

Sua teoria semiótica da comunicação é, portanto, o resultado de um percurso intelectual de quarenta anos de pesquisa científica e filosófica, tendo destilado conceitos vindos de todas as ciências e épocas que estavam acessíveis às suas pesquisas. Uma teoria semiótica da comunicação peirceana precisa compreender e incorporar as razões filosóficas que fizeram Peirce caminhar no sentido de uma lógica da produção e compartilhamento de informação.

A centralidade da semiótica no pensamento de Peirce

O estudo dos signos está presente na vida intelectual de Peirce desde pelo menos meados da década de 1860, quando ele era ainda um aluno de graduação em Harvard. Em 1865, com apenas 26 anos, Peirce fez uma série de conferências sobre a lógica da ciência, em que ele demonstra dominar a filosofia transcendental de Kant, os fundamentos da lógica e da teoria da probabilidade, bem como a questão sobre a representação em geral – ou como surgem os conceitos na mente humana.

Peirce derivou sua concepção de semiótica como lógica provavelmente da leitura dos filósofos empiristas ingleses.

John Locke, em 1690, já afirmara a necessidade de um novo tipo de lógica, que batizou de *sēmeiōtikē*, explicando que se trataria de uma doutrina dos signos de que a mente faz uso para o entendimento das coisas. Com efeito, a questão sobre a origem das nossas primeiras concepções é um problema lógico de primeira magnitude, pois dele depende a garantia de verdade das proposições. A conclusão de Peirce é de que questões ontológicas quanto à realidade do mundo, ou epistemológicas quanto à verdade das nossas concepções não podem ser resolvidas na busca de princípios ou leis absolutas, mas, sim, no processo contínuo de significação que ocorre quando “fazemos perguntas à natureza”, num diálogo entre nós e a realidade, que chamamos de “experiência”. A disputa entre nominalismo e realismo, que comparece a várias fases do pensamento de Peirce, se refere justamente a estas duas atitudes epistemológicas.

Para lançar luz sobre esse problema, Peirce enfrenta o “cadeado que Kant colocou na porta da filosofia” (CP, 5.348¹), ou seja, a questão sobre como são possíveis juízos sintéticos *a priori*. É a partir desta questão que brota toda a teoria dos signos de Peirce, e principalmente o conceito de semiose, ou ação do signo. Em Kant, as condições de possibilidade da experiência se fundamentam na estética, considerada, na filosofia transcendental, como o estudo da síntese do múltiplo das impressões sensíveis na unidade da proposição. Para o pai do transcendentalismo, as categorias *a priori* do espaço e do tempo são responsáveis por organizar a massa de impressões oferecidas pela sensibilidade num conceito inteligível. Ou seja, as impressões de sentido não são ininteligíveis em si mesmas, puro *noumeno*, mas ganham inteligibilidade graças

1 CP: Collected Papers (PEIRCE, 1931-1958). O primeiro número indica o volume, os demais, após o ponto, indicam o parágrafo.

ao trabalho da mente humana, que as guindam para a dimensão do fenômeno e da análise crítica.

Apesar da admiração que sempre sentiu por Kant e sua obra intelectual, Peirce acaba por recusar a solução kantiana dos julgamentos sintéticos *a priori* a partir do artigo “Uma conjectura ao Enigma” (EP, 1.245-179²). O motivo, segundo Peirce, é de que a proposta de Kant conduziria a filosofia ao beco sem saída do nominalismo, pois deposita a inteligibilidade do fenômeno somente no trabalho da mente humana – negando, portanto, que a realidade possua as condições de sua própria inteligibilidade. Se quisermos avançar uma alternativa a toda epistemologia nominalista, inclusive a do transcendentalismo kantiano, então precisamos oferecer outra solução para a síntese de conceitos a partir da experiência.

A proposta que Peirce oferece é surpreendente: não existe a síntese *a priori* porque estamos imersos no fluxo da causação que organiza tanto os fenômenos naturais quanto os conceitos em nossas mentes. Ou seja, uma mesma lei da causação fundamenta tanto o desenvolvimento do simples para o complexo, que observamos na natureza, quanto o processo de aprendizado, que nos permite ampliar nosso conhecimento sobre a realidade. Em outras palavras, tanto a fertilidade dos processos naturais quanto a dos nossos pensamentos se baseiam no contínuo que confere transitividade aos processos de causação. A semiose tende a estados gerais futuros capazes de organizar e controlar ocorrências particulares. A teleologia da causação final aristotélica substitui a síntese *a priori* kantiana.

De fato, a síntese da causação é análoga ao esquematismo

2 EP: Essencial Peirce (PEIRCE, 1992; 1998). O primeiro número indica o volume, os demais, após dois pontos, indicam as páginas.

do **tempo**, visto agora não mais como categoria *a priori*, mas, sim, como fluxo contínuo que estrutura a realidade internamente, permitindo que o possível se atualize e que a atualidade se generalize enquanto se desenvolve na direção de um futuro vago e indeterminado. Esse processo ocorre nas regiões mais profundas de todo tipo de mente ativa. Estamos aqui no berço das nossas cognições, em que sentimentos e informação são indistinguíveis. Para Peirce, os sentimentos são o trilho subterrâneo e não consciente por onde desliza o trem dos nossos pensamentos. Caso se interrompa o fluxo do sentir, da causação sensível e estética, fundamento do fluir temporal, veremos que o pensar racional se apaga como uma lâmpada desconectada da energia que a alimenta. A causação é, portanto, a lei da mente, a da associação entre ideias (por similaridade ou por contiguidade), capaz de gerar informação a partir das sensações que brotam da percepção.

O conceito de informação em Peirce

O ponto de partida para a teoria semiótica da informação está na filosofia britânica. Peirce foi bastante influenciado pela lógica de Stuart Mill, bem como pelos escritos de William Hamilton. O empirismo inglês enfatizava a importância da inferência indutiva e os conceitos de conotação (as qualidades predicáveis de um termo) e denotação (as coisas às quais um termo se aplica) como quantidades lógicas fundamentais. Os lógicos ingleses consideravam essas duas quantidades essenciais para a classificação das formas de raciocínio, as quais também exerceram um papel importante na formulação da semiótica de Peirce.

No entanto, já nos seus primeiros textos, Peirce afirma

que essas duas quantidades não dão conta de um fenômeno central na lógica, que é o crescimento ou evolução do significado dos termos. Por isso, ele expande a dicotomia denotação/conotação introduzindo um terceiro elemento: a informação (chamada também de significação e predicação). A informação é um componente idealista lançado por Peirce no interior da lógica empirista, mas os desdobramentos dessa introdução teriam consequências futuras importantes para sua teoria dos signos, principalmente em sua fase madura. Enquanto a semiótica misturava-se indissolivelmente com a metafísica, a informação passava a ser o fundamento de um tipo de “realismo idealista”, ou “idealismo objetivo” (IBRI, 1992, p. 55), que prega serem as formas universais os agentes que determinam os objetos do mundo. O idealismo objetivo é um conceito fundamental para entender a teoria semiótica da comunicação, principalmente por se contrapor à maneira como a informação é atualmente compreendida nos círculos científicos.

É provável que Peirce tenha sido o primeiro pensador a adotar o conceito de informação num contexto científico. Para ele, a informação é um fenômeno análogo ao de desenvolvimento, de aumento na complexidade, de incorporação de variedade num sistema. É o processo pelo qual algumas poucas coisas, apresentando algumas propriedades simples, evoluem para muitas coisas, que apresentam muitas propriedades complexas (CP 2.419). Exemplos de informação estão em muitos processos naturais (pense, por exemplo, na síntese dos elementos químicos que ocorre no núcleo das estrelas), e principalmente naqueles onde a vida e a inteligência se mostram especialmente ativos. A informação semiótica é, portanto, muito mais abrangente do que a informação algorítmica, que acabou sendo adotada como norma nas ciências desde que Claude Shannon (1948) publicou seu

trabalho sobre a quantidade de incerteza associada à transmissão de sinais codificados num sistema probabilístico. Embora a informação semiótica também descreva a redução da redundância num sistema, ela está centrada no processo de significação – precisamente o que Shannon desconsidera em seu tratamento estatístico.

Abordando a questão de maneira um pouco mais formal, o conceito de informação de Peirce nasce como produto de duas quantidades: a extensão, também chamada de amplitude, é a quantidade relacionada ao universo dos objetos, reais ou fictícios, que o termo em questão é capaz de predicar; a compreensão, também chamada profundidade, é a quantidade relacionada às qualidades necessariamente envolvidas na definição do termo. Por exemplo, o termo composto “ser humano” tem uma extensão igual a todos os seres que podemos indicar (apontar ou denotar) como pertencentes à humanidade. A profundidade do termo “ser humano” corresponde a todas as qualidades que são universais de todos esses seres que podemos denotar, tais como: racionais, mortais, bípedes, mamíferos etc.

Ora, na tradição da lógica empirista era ponto pacífico que todo aumento de profundidade corresponde a um decréscimo na amplitude, e vice-versa. Ou seja, se reduzimos drasticamente a amplitude do “ser humano” até focar num espécime particular, veremos que o número de propriedades se expande proporcionalmente: um indivíduo humano é determinado por ser racional, bípede, mas também por predicados particulares como a cor de sua pele, de seus cabelos, de seus olhos, sua filiação, sua naturalidade, seu gênero, sua altura e assim por diante até que o indivíduo seja completamente denotado em todas as suas qualidades intrínsecas. Inversamente, na medida em que ampliamos a amplitude do termo,

observamos que essas qualidades particulares deixam de ser aplicáveis até que, na máxima amplitude possível, voltamos a ter apenas os predicados mais gerais tais como racional, bípede e mamífero.

No entanto, Peirce descobriu que além dessas duas quantidades tradicionais há uma terceira, que corresponde ao crescimento, seja da amplitude, seja da profundidade, sem que haja um decréscimo da outra. Arqueólogos e antropólogos podem descobrir, por exemplo, que “ser humano” se refere também a grupos humanoides que viveram em regiões isoladas do planeta e que desapareceram há centenas de milhares de anos. Teremos aumentado a extensão do termo e, portanto, também a informação que contém. Por outro lado, podemos descobrir que seres humanos são capazes de se adaptar a condições climáticas extremas, expressando propriedades até então desconhecidas. Nesse caso, a descoberta dessas propriedades humanas terá ampliado a profundidade do termo e, portanto, também a informação que possuímos a seu respeito. A conclusão é de que, sem que houvesse informação, jamais descobriríamos nada de novo sobre qualquer coisa, pois a simples relação entre amplitude e profundidade produz aprendizado, crescimento e desenvolvimento.

A informação semiótica é importante na teoria geral dos signos de Peirce porque conecta os processos percepção aos de significação. De fato, uma das proposições que sustentam o método pragmatista peirceano é justamente a de que toda informação que possuímos deve entrar pelas portas da percepção, apresentar-se nas vestes de uma crença ou hábito mental e sair pelas portas da ação propositada. A consequência dessa fórmula é a seguinte: a informação que se revela pelo aumento da amplitude ou da profundidade deve entrar em nossas cognições por meio dos julgamentos perceptivos, para então

ser compartilhada numa comunidade por meio da comunicação. O conceito de crença é importante porque implica a capacidade que a informação tem de produzir consequências na realidade de uma sociedade. Não há informação neutra, desconectada das crenças socialmente compartilhadas. Por isso, quando procura matematizar a informação semiótica, Peirce se concentra na medida da intensidade das nossas crenças, e não no cálculo da entropia. Ele descarta, portanto, a probabilidade pura e adota o conceito de **chance** (CP 2.676).

Por exemplo, ao lançarmos uma moeda para decidir aleatoriamente entre duas possibilidades, temos a probabilidade de $\frac{1}{2}$ de o resultado sair cara, e a mesma probabilidade de $\frac{1}{2}$ de sair coroa. A **chance** de sair cara ou coroa num lance apenas, porém, é de $\frac{1}{1}$. Em 100 lances, poderíamos ter algo como $\frac{48}{52}$ para cara/coroa, o que é aceitável, mas ficaríamos desconfiados da neutralidade da moeda usada se o resultado fosse $\frac{25}{75}$ para cara/coroa. Diante de um resultado assim, desenvolveríamos a crença de que a chance de o próximo lance dar cara seria de $\frac{1}{3}$ (e não mais $\frac{1}{1}$), o que contraria a crença de que a moeda usada é justa. Ou seja, nossa crença de que uma moeda particular é um método justo de escolha aleatória se baseia na observação dos resultados colhidos no tempo. Matematicamente, a crença na justiça de uma moeda (ou seja, que ela não foi adulterada ou está viciada para produzir mais caras do que coroas, ou vice-versa) depende do logaritmo da chance expressa nos resultados observados. Essa quantidade revela o que “seria”, ou “aconteceria”, se a moeda fosse usada como método aleatório de escolha. O predicado “justo”, que faz parte da compreensão lógica do termo “esta moeda usada para decidir aleatoriamente uma escolha binária”, é abandonado pelo seu inverso, “injusto”, produzindo

uma informação altamente significativa³. Essa informação vai ter consequências práticas e influenciar ações futuras, o que é a essência do significado.

Sensações são o “ventre” da informação

A informação brota da percepção como aumento da profundidade (compreensão), como experiência sentida, como interpretação particular. Sensações são, portanto, inferências sintéticas vinculadas a consciências individualizadas, a corpos particulares cognitivamente situados, capazes de substituir o feixe emaranhado das qualidades de sentimentos (predicados sutis e complexos) por predicados mais simples, tais como o sentimento de prazer ou de desprazer. Por outro lado, a generalização das sensações particulares vividas por cada um de nós, por meio da comunicação, produz o fundamento comum (*common ground*) de sentimentos compartilhados que une os participantes nos processos de comunicação no que Peirce chama de *commens*: uma mentalidade coletiva, contínua, resultante da fusão das mentes envolvidas na comunicação.

A produção de interpretantes finais gerais, tais como crenças ou hábitos mentais, é o caminho natural da causação comunicativa: na medida em que essas informações geradas pelas sensações corporais são comunicadas entre intérpretes, vemos que elas perdem sua intensidade original e ganham generalidade, ou seja, aumentam sua amplitude e se tornam mais complexas, gerando **cultura**. É o processo de comunicação, por meio de signos, das formas produzidas na percepção, que ga-

3 Note que o fundamento desta informação está numa relação de semelhança (icônica, portanto) entre a regularidade da moeda (chance igual ou chance desigual) e o padrão exibido pelas coisas justas ou injustas.

rante o aumento da informação numa sociedade em comunicação. E é a conaturalidade entre os processos naturais e os processos mentais de causação que resolve o enigma da compreensão dos significados do signo. O signo não cria a significação, mas é a significação que se corporifica em signos particulares, que cumprem a função de meios de transmissão da informação, aumentando a razoabilidade, não nesta ou naquela mente particular, ou em qualquer número finito de mentes particulares, mas na mentalidade que permeia e une todos os que participam do processo de comunicação.

Dessa maneira, a realidade deve ser compreendida como aquilo que seria representado na opinião virtualmente última – e, portanto, verdadeira – que uma comunidade ideal de pesquisadores teria se dispusesse de todo o tempo e recursos para levar adiante a pesquisa. Isso significa que a realidade depende de uma representação geral, ou simbólica, que permanece sempre no condicional futuro (vago e indeterminado). Um símbolo, por sua vez, é um signo que tem o poder de determinar um interpretante geral, ou argumento, que se instancia num conjunto potencialmente infinito de proposições, cada qual revelando uma certa opinião, ou crença, sobre algum aspecto da realidade última. O processo de produção do conhecimento e de criação de cultura depende, portanto, da contínua generalização dos meios de comunicação onde a semiose ocorre, impulsionando o aumento da complexidade e do crescimento da informação no conjunto das mentes interpretantes, unidas pelo propósito comum da busca da verdade.

Temos em Peirce, portanto, uma metafísica que depende de uma concepção lógica, a da semiose como ação da mente, e a da mente como processo de causação que estrutura a realidade. Já vimos, porém, que o alicerce da lógica peirceana está calcado na sua teoria das categorias e na sua teoria matemática

do contínuo, em que as três categorias se fundiriam no esquema geral do fluxo da causação, ou no esquema do tempo que viabiliza a ação da mente a partir da semiose. A conclusão de Peirce é que a solução do problema da realidade e da verdade depende de postularmos uma doutrina do contínuo, que ele denominou sinequismo (do grego *sineche*), bem como de seus corolários inevitáveis: a de que existe acaso absoluto como propulsor de toda originalidade que experimentamos – como a irrepetibilidade e irreversibilidade dos fenômenos – chamado de tiquismo (em grego, *tiké* significa acaso); e a de que todo conhecimento é provisório e falível, dependendo sempre das significações produzidas ao longo da comunicação entre as mentes interpretantes (doutrina chamada de falibilismo).

O pragmatismo peirceano é simplesmente a aplicação do sinequismo e seus corolários. Não é uma filosofia propriamente, mas um método que garante que a aceitação de hipóteses plausíveis (e o descarte de ideias que se mostram insuficientes por não se coadunarem com a experiência), e a disposição de continuar no processo de busca enquanto a curiosidade não for totalmente satisfeita. Poder-se-ia inclusive afirmar que o método pragmatista é um método baseado na comunicação, pois só é possível aumentar o conhecimento internalizado por um sistema se ele estiver em comunicação com algo que lhe forneça a necessária informação. Numa conversa cotidiana entre amigos, num bate-papo numa rede social ou entre professor e alunos numa sala de aula, vemos que a troca de signos permite que certos objetos da familiaridade entre os comunicantes sejam indicados, produzindo algum tipo de experiência capaz de gerar informação. O signo é o meio pelo qual a informação se manifesta na realidade.

O signo triádico e a negação da intuição cartesiana

A teoria triádica dos signos de Peirce começa a se desenvolver já nos primeiros artigos publicados por ele, entre 1868 e 1871. O primeiro deles, que muitos *scholars* consideram a mais importante contribuição de Peirce para a filosofia, foi o “Nova Lista”. Nele, Peirce articula uma revisão das tábuas de categorias de Aristóteles e Kant, expondo pela primeira vez sua ontologia tripartite. Nos dois anos seguintes (1868 e 1869), Peirce publica três outros artigos no *Journal of Speculative Philosophy*, hoje referidos como a “série sobre a cognição”. Ele mantém sua preocupação com a origem do conhecimento, mas agora se propõe a apresentar uma alternativa para a gnosiologia cartesiana. Peirce refuta duramente a ideia de que o conhecimento se funda sobre uma dúvida artificial, como é o caso de *cogito*. Em vez disso, defende que a pesquisa comece com uma dúvida genuína sobre o mundo, procurando a resposta sem que tenhamos que nos despir de nossos preconceitos, mas corrigindo-os ao longo da própria pesquisa.

A disputa entre nominalismo e realismo faz o pano de fundo desses textos. Ela é uma derivação da polêmica “questão dos universais” que vem dividindo filósofos desde a Antiguidade Clássica. Grosso modo, quem acredita que os conceitos são apenas nomes que criamos para subsumir as impressões dos sentidos num conceito geral, é considerado um nominalista. Os realistas, por outro lado, são aqueles que acreditam que os universais, na forma de leis e potencialidades, existem efetivamente na realidade, determinando-a independentemente do que pensemos a respeito dela. Se o nominalismo estiver certo, estamos condenados ao individualismo, pois

cada um de nós desenvolverá suas próprias concepções sobre o mundo; mas se o realismo estiver certo, apenas a união dos esforços de todas as mentes poderá formar um conceito verdadeiro sobre a realidade. O nominalismo conduz ao solipsismo, mas o realismo abre as portas para o pragmatismo e para a comunicação como necessidade epistemológica para a produção do conhecimento numa comunidade virtual de interpretantes.

Essas duas grandes correntes tiveram várias ramificações, inclusive com doutrinas que procuravam uma via de meio entre os extremos que representam, como o transcendentalismo de Kant. Peirce foi um nominalista assumido na juventude, mas mudou de opinião ao longo de sua vida e chegou à maturidade proclamando-se um realista extremado. No entanto, o fato de Peirce ter refutado o nominalismo não significa que tivesse se tornado anti-idealista sob todos os aspectos. Como vimos ao citarmos seu conceito de informação, enquanto deva ser considerado um realista no campo da lógica, Peirce também foi um defensor do idealismo objetivo na metafísica. É por isso que alguns preferem dizer que Peirce desenvolveu um idealismo-realismo *sui generis*.

O “Nova Lista”, porém, tem traços ainda nominalistas (como o próprio Peirce reconheceria ao fazer uma autocrítica de sua produção intelectual a partir de 1905). Nele, o elemento básico que condensa o conhecimento sobre o mundo é chamado de **representação** – uma manifestação mental que faz a ponte entre a realidade e o intelecto. Tudo começa com a síntese das impressões dos sentidos, em que a mente cria conceitos gerais por um processo de comparação. Revisando a tábua das categorias de Aristóteles e de Kant, Peirce propõe que aquelas presentes *a priori* na mente durante essa tarefa podem ser divididas em dois grandes grupos: ser e substân-

cia. Enquanto a substância permanece incognoscível, no sentido transcendental kantiano, o ser pode ser representado de três maneiras que refletem possíveis tipos de comparação: qualidade (quando a comparação se refere a um fundamento, ou *ground*), relação⁴ (quando se refere a um correlato) e representação (quando se refere a um interpretante).

Essa mesma triadicidade é aplicada em seguida à representação, dando origem ao que Peirce chama então de semelhanças, índices e símbolos. O termo **representação** usado no “Nova Lista” equivale ao que, mais tarde, Peirce definiria como a relação entre signo, objeto e interpretante. Existe, portanto, uma relação triádica indecomponível no signo: o significado não se dá na relação entre o signo e o objeto apenas, como afirmavam a maior parte das teorias dos signos anteriores, mas exige um terceiro correlato. Esse novo elemento é o interpretante, visto como o efeito produzido na mente pelo signo e, portanto, um outro signo. Nessa época, convém esclarecer, Peirce ainda via a representação restrita ao pensamento – uma espécie de discurso mental internalizado, baseado apenas sobre conceitos gerais dependentes da linguagem.

Nos três artigos seguintes ao “Nova Lista”, destinados especificamente ao problema da cognição, Peirce eliminou a bipartição entre ser e substância, assumindo a tese de que não existe o objeto incognoscível apresentado por Kant em sua filosofia transcendental. O propósito central desses artigos é combater a ideia de que a cognição humana deve começar com uma dúvida, como afirmara Descartes. Para Peirce, a cognição é um processo dinâmico que não tem um ponto inicial de partida, mas acontece *in media res*. Nós devemos partir de nossos preconceitos, ou ideias imperfeitas e, lentamente, por

4 Mais tarde, Peirce substituirá “relação” por “reação” para enfatizar o aspecto de “choque cego” da segunda categoria.

meio de um processo contínuo de inferências e testes de hipóteses na realidade, tecer uma argumentação que não seja uma corrente linear, como defendeu Descartes (e que não pode ser mais forte do que seu elo mais fraco), mas um cabo de fibras que podem ser cada uma delas fina e sutil, desde que sejam tão numerosas e intimamente conectadas de forma a garantir a força de todo o argumento.

Para Peirce, o “trem do pensamento” é uma concatenação de conceitos que não possui começo nem fim, mas a fusão de uns nos outros, de maneira que a interpretação surja como produto desse processo. Um pensamento é um signo que representa um pensamento anterior (o seu objeto) enquanto é interpretado por um pensamento subsequente (o seu interpretante), e assim sucessivamente *ad infinitum* (SHORT, 2004, p. 9). A semiose, a ação do signo, assume um papel fundamental na busca da pragmática da verdade, que é esperada como o resultado final do processo. Embora esta seja uma série infinita, não precisa arrastar-se para sempre porque as inferências ocorrem em instantes infinitesimais. Peirce recorre ao paradoxo da Zeno sobre a corrida entre Aquiles e a tartaruga para mostrar que a ideia de uma série infinita de interpretantes não implica uma semiose interminável, pois, assim como Aquiles acabará por alcançar a tartaruga, a série infinita de inferências produzirá um resultado cognitivo determinado.

Numa resenha crítica de 1871, dedicada à reedição da obra do bispo George Berkley (um conhecido nominalista que viveu entre 1685 e 1753), Peirce dá mais um passo na direção de um realismo cada vez mais decidido, embora ainda distante do tipo que viria a assumir nas décadas seguintes. Faltava-lhe, ainda, uma noção clara do papel da segundidade como expressão de uma realidade que existe fora da mente, e não como construto mental feito a partir da síntese de signos-

-pensamentos. Esse será o papel assumido pelo índice em sua semiótica madura. Apesar de já ter feito a tripartição do signo em semelhanças, índices e símbolos, Peirce ainda afirma que o lógico deve considerar apenas os tipos de representação que surgem do símbolo. Aquilo que é exterior à mente não deve, portanto, interessar à lógica.

Esse traço nominalista perdurou por toda a década de 1870 e ainda influenciou o texto inaugural do pragmatismo, “Como Clarear Nossas Ideias”, publicado em 1878. Segundo Houser (2002), com esse artigo, Peirce pretendia “que o pragmatismo fosse um melhoramento do método de Descartes de classificar ideias por meio do teste de sua clareza e distinção”. O pragmatismo aparece restrito a um método para tornar claros os **conceitos**, apenas relacionando o significado às consequências implicadas na sua aceitação. Seu nominalismo é explícito quando Peirce diz aos leitores que nada nos impede de afirmar que “todos os corpos duros permanecem perfeitamente macios até que os toquemos” (EP, 1:132), ou seja, que a ideia de solidez é algo que só existe nas nossas mentes e nada tem a ver com a realidade das coisas.

A descoberta da quantificação e a semiose do mundo natural

No restante da década de 1870, Peirce abandonou a disputa nominalismo-realismo e dedicou muitos esforços à promoção de seu pragmatismo nas reuniões do Clube Metafísico de Cambridge, do qual era sócio fundador, e à construção de um sistema lógico algébrico inspirado na recém-publicada obra de Boole. A colheita de dez anos de estudos começou a aparecer em 1883, quando Peirce e o mais brilhante de seus

alunos na Universidade Johns Hopkins, Oscar Mitchell, concluíram que a lógica precisava de índices para expressar a ideia de quantificação (SHORT, 2004,12). Em outras palavras, era preciso usar seletivos tais como “algum” e “todo” para indicar o sujeito de um predicado geral. Essa descoberta foi feita independentemente de Frege, cujo trabalho permanecia desconhecido. Também nessa época, Peirce estudou a obra do matemático George Cantor sobre o contínuo (HOUSER, 1998, p. XXVII), que o inspirou a desenvolver uma topologia e uma teoria dos conjuntos para enfrentar a questão do contínuo.

Esses avanços produziram uma reformulação em todo seu sistema filosófico, e tiveram repercussão também na semiótica. A quantificação a partir de índices, por exemplo, faz Peirce reconhecer que o mundo exterior possui uma realidade e que a lógica precisa aprender essa lição. Num importante texto sobre a álgebra da lógica, de 1885, Peirce fez a ponte entre sua descoberta dos quantificadores lógicos e sua semiótica, afirmando que uma notação lógica completa deveria possuir signos gerais ou convencionais (símbolos), quantificadores ou seletivos da mesma espécie que os pronomes demonstrativos (índices) e signos de semelhança (ícones). Os índices deixavam de ser coadjuvantes no processo do conhecimento e da representação.

O efeito mais importante da descoberta do papel do índice foi o abandono da tese anterior de que toda cognição deve ser precedida por outra cognição, *ad infinitum* (o “trem do pensamento”). Como um alfinete que usamos para indicar um lugar no mapa, o índice tem a capacidade de selecionar a ocorrência individual de um geral, que então passa a ser o sujeito de uma proposição. E como o índice se conecta existencialmente com o assunto que denota, então também a proposição se conecta a esse assunto. Assim, uma cognição não

precisa ser necessariamente encadeada a outra. Junto com o novo papel reservado aos índices, Peirce refinou a terminologia de sua semiótica. O que antes era chamado de “semelhança”, “cópia” e “imagens”, agora passará a ser chamado de **ícone**. E a hipótese que, como vimos, havia sido apresentada nos artigos de 1870, agora recebe o nome de **abdução** ou, às vezes, de **re-rodução**.

Também nessa época, Peirce adotou a noção de degeneração, emprestada da geometria projetiva, para aplicá-la à lógica das relações. Assim, ícones, índices e símbolos passam a ser derivados dos três diferentes tipos de relação que um signo pode ter com seu objeto, de acordo com a teoria das categorias. O ícone relaciona-se de forma monádica, por semelhança, quando signo e objeto possuem a mesma propriedade, ou por exemplificação, quando o objeto é uma propriedade que o signo possui. O índice apresenta uma relação diádica com seu objeto, por possuir uma conexão real com ele. Apenas o símbolo possui uma relação genuinamente triádica e, portanto, intrinsecamente lógica, tendo um poder de representação que se dá por convenção arbitrária (CP, 2.274).

Ao mesmo tempo em que estreitava o vínculo entre a semiótica e a categoriologia, Peirce alimentou, em 1887, uma polêmica contra a visão mecanicista do universo de Herbert Spencer (CP, 1.33). Segundo Peirce, a causalidade meramente mecânica, do tipo causa-efeito não pode explicar os fenômenos de crescimento e desenvolvimento presentes no universo. Havia a necessidade, portanto, de um terceiro elemento “virtual”, no sentido de ter uma virtude que se efetivará no futuro. Em outras palavras, o universo não é mecanicista, mas teleológico e guiado por propósitos. Em vez da causalidade diádica, precisamos de uma causação triádica.

Essa concepção de causação final também foi o primeiro

passo para a criação de uma metafísica semiótica, em que a semiose fosse considerada a evolução teleológica de uma realidade composta por signos – visão que só se efetivaria duas décadas mais tarde, em 1907. Por volta de 1888, Peirce afirmava que havia apenas três elementos ativos no mundo: primeiro, o acaso; segundo, a lei; e terceiro, a capacidade de formar hábitos. Embora não houvesse ainda uma identificação explícita entre esses três estágios ontológicos e as tricotomias que derivam os signos, Peirce caminhava nessa direção.

Em meados da década de 1890 (e como decorrência natural de seus estudos sobre o papel da segundidade na lógica), Peirce proclamou sua aceitação daquilo que o escolástico medieval Duns Scotus definia como *haecceitas*, ou o puro existente *hic et nunc*, sem nenhuma qualidade ou generalidade (Houser, 1992, p. XXVII). O choque de realidade traz mudanças na sua maneira de ver o pragmatismo: a realidade que deixa de ser considerada aquilo que a última opinião do processo de pesquisa efetivamente revelará para ser considerada uma esperança de acordo final que estimula a comunidade dos pesquisadores a continuar a busca. Em outras palavras, a realidade tem um modo condicional: aquilo que “seria” revelado se todos os esforços possíveis de pesquisa fossem realizados.

Em 1895 e 1896, Peirce escreveu vários esboços de capítulos para um livro de lógica que jamais foi publicado. Nelles, mostrou mais uma vez as relações íntimas entre lógica e semiótica, explicitamente comparando a semiose com o processo de raciocínio mental. Uma proposição, por exemplo, deve sempre conter ícones e índices. Além disso, a abdução ganha um destaque cada vez maior, sendo considerada o tipo de raciocínio capaz de oferecer conhecimento novo e, portanto, essencial para os desenvolvimentos da lógica e das ciências em geral.

Peirce explica a abdução como uma forma de instinto baseado na afinidade de nossa mente com a natureza, enfatizando que a lógica do pragmatismo é essencialmente abdu-tiva e, portanto, vinculada a processos não racionais e, pro-velmente, não-conscientes da mente. Enquanto alargava o campo da semiótica, Peirce passou a distinguir dois sentidos para a lógica: um mais tradicional, restrito às formas de argu-mento e suas condições de verdade; e outro mais extenso, em que vislumbrava uma teoria geral dos signos que ultrapassas-se os limites da lógica tradicional para penetrar na antecâma-ra da razão.

Os estudos da percepção e a classificação de 1903

A terceira fase do percurso no caminho de uma teoria semiótica da comunicação começa quando Peirce dá mais um passo na direção do realismo lógico ao aceitar, a partir de 1896, o universo das possibilidades como presente ontolo-gicamente no mundo (SHORT, 2004, p. 15). Em 1907, Peirce passa a defender um tipo de realismo que lembra o de Aristó-teles, mas com ênfase especial na *haecceitas* de Scotus. As três categorias – possibilidade, reação e mediação – são considera-das por Peirce completas e irredutíveis, recebendo finalmen-te os nomes pelas quais são hoje conhecidas: primeiridade, segundidade e terceiridade. Essa nova posição levou Peirce a retomar seus estudos sobre a cognição, feitos anteriormen-te sob forte influência kantiana, para agora apresentá-los na nova roupagem realista de sua filosofia.

No ano seguinte, em 1898, o velho amigo das reuniões filosóficas do Clube Metafísico, William James (considerado agora um dos mais proeminentes intelectuais norte-america-

nos), tornou público que Peirce era o criador da filosofia do pragmatismo. O alvoroço em torno de Peirce que se seguiu a este anúncio produziu nele uma dupla reação: de um lado, passou a criticar aberta e acidamente aqueles que usavam o termo pragmatismo fora de seu escopo essencialmente lógico, sem poupar nem mesmo o próprio James, acusado de manchar o pragmatismo com seu psicologismo de pouco rigor lógico. De outro lado, assumiu a missão de revisar os fundamentos do pragmatismo, oferecendo-lhe uma prova definitiva dentro do âmbito original de “método para clarear conceitos”. Peirce achava possível fazer isso a partir dos estudos em lógica e semiótica que havia realizado após a primeira formulação da máxima pragmática.

O começo da década de 1900 reacendeu em Peirce o desejo de publicar em livro suas ideias e resultados obtidos no campo da lógica, principalmente em relação à topologia, à modalidade e ao desenvolvimento da sintaxe lógica dos grafos existenciais. Ele chegou a produzir um resumo dos temas que abordaria, que hoje é considerado a melhor exposição da arquitetura das ideias de Peirce feito de sua própria lavra (CP, 4.227-322). Uma vez mais, porém, sua esperança de sistematizar as contribuições que fizera ao longo dos anos passados num grande volume de lógica ficou frustrada por falta de apoio financeiro. Enquanto o processo de decisão sobre seu livro se arrastava, Peirce retomou sua teoria dos signos, procurando nela a desejada prova do pragmatismo. Ao mesmo tempo, William James o convidou para duas séries de conferências a serem oferecidas em 1903: uma em Harvard, dedicada ao pragmatismo, e outra no Instituto Lowell, em Cambridge, voltada especificamente para a lógica.

O resultado desse duplo estímulo foi uma revisão dos fundamentos de seu sistema filosófico e, como decorrência,

uma revisão também de sua teoria dos signos. Em 1902, ao retomar seus artigos e manuscritos dedicados à discussão da teoria da evolução e de sua relação com as leis da física, produzidos entre 1891 e 1898, Peirce conclui que o propósito que guia a evolução das espécies e das leis do universo não pode estar baseado na consciência humana, mas que, ao contrário, nossa consciência é que deve ser entendida como produto de um movimento teleológico na direção de um propósito. Esta é, em resumo, a tese aristotélica da causa final, que Peirce adota como fundamento da evolução do signo, ou semiose.

Peirce concluiu que lógica e semiótica são animadas pelo mesmo princípio guia (*leading principle*) (CP, 7.461), podendo ser tomadas como sinônimos. Tomando emprestada a divisão medieval das artes liberais em gramática, lógica e retórica, Peirce, pela primeira vez, anuncia sua conhecida repartição da semiótica em gramática especulativa, lógica crítica e retórica.

Ainda no âmbito das conferências sobre o pragmatismo, havia a necessidade de abordar mais uma vez o problema da origem do conhecimento, que Peirce agora ataca sob o ponto de vista da percepção, aproveitando seus estudos em quantificação e no papel do índice na fundação da lógica. Começando mais uma vez em 1902, Peirce desenvolve uma teoria da percepção nova, destinada a conjugar o realismo lógico com seu falibilismo e que terá sua primeira exposição nas palestras de Harvard, em março de 1903.

Peirce afirma que as primeiras premissas lógicas brotam no contato com a realidade na forma de juízos perceptivos. Isso não significa que esses juízos sejam intuições imanentistas – o que significaria render-se à tese cartesiana tão duramente combatida nos artigos sobre a cognição. Os juízos perceptivos são hipóteses da mesma natureza das abduções

e, portanto, falíveis. Não podemos conhecer imediatamente a verdade das relações entre as coisas, mas há entre a razão das coisas e a nossa um mesmo fundamento lógico: o princípio da causalção e do contínuo, que autoriza a crença de que nossas hipóteses, mais cedo ou mais tarde, se conformarão com a forma que rege os processos naturais.

Os três correlatos do *Syllabus*

Peirce produz em 1903 o mais próximo que temos de uma exposição sistemática de sua teoria dos signos. É uma brochura escrita para acompanhar uma série de palestras que deu no Instituto Lowell, em Cambridge, durante o mês de outubro de 1903, dedicadas principalmente à lógica. Ela é normalmente referida como *Syllabus* entre os comentadores, muitos dos quais a consideram a versão mais acabada de sua semiótica. Nela aparece, por exemplo, o famoso triângulo com dez classes de signos criados a partir de três divisões triádicas, e sua aplicação a variados aspectos da lógica.

De fato, a apresentação da classificação dos signos em dez classes sugere que, em algum momento entre as conferências de Harvard e a redação do *Syllabus* para as conferências do Instituto Lowell, oferecidas em outubro de 1903, Peirce teve um *insight* que mudou a estrutura de sua classificação dos signos. Segundo Freadman (2004), essa mudança é evidente na maneira como a relação sígnica se complica se compararmos com a que Peirce vinha usando até então: pela primeira vez, os signos são apresentados como classes compostas de **três** correlatos.

O signo é aqui definido como um primeiro correlato de uma relação triádica indecomponível, que compreende tam-

bém aquilo que o signo professa representar (o segundo correlato, ou seu objeto), e o efeito produzido pelo signo, chamado de seu interpretante (ou terceiro correlato). No primeiro correlato, o signo pode ser uma mera possibilidade (batizado de quali-signo), um objeto ou evento singular (um sin-signo) ou um tipo de lei governando suas réplicas (legi-signo). No segundo correlato, que considera a relação do signo e seu objeto, os signos podem ser os já conhecidos ícones, índices e símbolos. No terceiro correlato, finalmente, os signos podem ser remas (o genérico para os termos lógicos), dici-signos (o genérico das proposições) e argumentos (o genérico dos silogismos ou inferências).

Seguindo uma ordem de implicação material, em que o primeiro correlato determina o terceiro por meio do segundo, Peirce chega então a dez classes de signos que ele chama de genuínos e os classifica distribuindo-os numa pirâmide invertida. Além disso, Peirce discorre sobre algumas das possíveis degenerações que os tipos e classes de signos podem sofrer e sua utilidade para a lógica. Dada a audiência do Instituto Lowell, não há dúvida que o *Syllabus* e seus manuscritos preparatórios refletem a preocupação de Peirce em explicitar sua semiótica como um sinônimo para a lógica concebida de acordo com os princípios da matemática. Esse foco na vinculação entre semiótica e lógica parece ter produzido uma mudança radical na maneira como Peirce concebia as relações sýnicas. Isso está de acordo com o desenvolvimento que imprimiu à sua teoria dos signos nos anos seguintes, que já não retomam mais os termos e conceitos usados antes de 1903, mas na verdade enfatizam e desdobram os resultados de sua pesquisa naquele ano.

Ainda em 1903, outro evento importante na vida intelectual de Peirce, principalmente em relação à teoria dos signos,

foi o início da correspondência com Victoria Lady Welby. Peirce havia revisado favoravelmente o livro *What Is Meaning?*, de Welby, abrindo as portas para um contato por correspondência que durou até 1911, um ano antes da morte de Welby. As cartas trocadas entre eles mostram as enormes transformações que Peirce deu à sua teoria na fase final de sua vida. Alguns *scholars* acreditam, inclusive, que Welby teve uma influência decisiva nessa fase, o que explicaria, ao menos em parte, por que Peirce dedica tantos esforços para desvendar os tipos de interpretantes presentes na semiose (SANTAELLA, 2004). Em 1904, por exemplo, Peirce já anunciava a necessidade de tricotomizar o interpretante do signo de acordo com as categorias criando, respectivamente, os termos emocional, energético e lógico para qualificar os três estados ontológicos que o interpretante pode assumir.

Depois de fundar a origem do conhecimento na percepção e de desenvolver uma taxonomia dos signos que naquele momento lhe parecia aceitável para lidar com os problemas da lógica, Peirce voltou sua atenção para o terceiro ramo da semiótica, o da retórica. Sua intenção era abordar mais uma vez os efeitos esperados pela ação do signo sobre o interpretante, mas agora vendo-os a partir dos resultados conseguidos dos últimos anos. Em 1904, por exemplo, Peirce afirma que a representação tem o poder de causar fatos reais (EP, 2.300), e que os interpretantes do signo não precisam ser obrigatoriamente conceitos, como pregava sua versão ainda intelectualista da semiose como encadeamento de pensamentos, mas também podem ser sentimentos e efeitos físicos. Dessa forma, adianta a divisão dos interpretantes em emocionais, energéticos e lógicos, que se tornará explícita em 1907.

A multiplicação das tricotomias e a noção de interpretante ultimal

A última fase da semiótica de Peirce é infelizmente a menos conhecida e compreendida, porque nela estão as bases lógicas de uma teoria realista da comunicação, capaz de oferecer um repertório de conceitos que, se mais bem conhecidos, ajudariam imensamente no estudo de fenômenos contemporâneos da comunicação, como a das redes sociais virtuais, a ubiquidade dos dispositivos móveis e a aproximação entre os estudos de aumento da inteligência e da inteligência artificial.

Isso se deve, em parte, ao fato de ela representar uma reviravolta na maneira de Peirce entender sua teoria dos signos, provavelmente motivada pela sua preocupação em integrar a semiótica, o pragmatismo e a cosmologia. Enquanto aparava arestas para ajustar o engate de uma disciplina na outra, fazia constantes alterações, muitas tentativamente, produzindo versões que depois eram descartadas. Seus cadernos de lógica dessa época estão cheios de rascunhos de classificações, introduções de termos novos, uma profusão de divisões triádicas e vários desenhos geométricos, principalmente triângulos, usados heurísticamente para explorar e evidenciar relações. Muitos desses rascunhos são contraditórios e, embora estejam datados, Peirce não nos autoriza a considerar os posteriores como versões necessariamente aprimoradas. Ao atingir um impasse, frequentemente retomava classificações antigas, às vezes produzidas muitos anos antes, abandonando os resultados mais recentes.

Em 1905, Peirce demonstra já possuir sua noção realista da terceiridade, construída como um condicional futuro, ou *would be*, que não pode ser reduzido a qualquer série de instâncias particulares. Ele corrige explicitamente sua opi-

nião de 1878 sobre a dureza dos objetos e declara que cabe ao pragmatismo insistir sobre a realidade das potencialidades gerais na natureza (SHORT, 2004, p. 15). A aceitação da realidade das leis da natureza, consideradas agora como hábitos análogos às crenças da mente, estimulou-o a aproximar a semiótica, já estendida para abranger os sintomas e sinais físicos, do pragmatismo, cujo coração estava precisamente na noção de hábito de conduta.

No terceiro de uma série produzida para a revista filosófica *The Monist*, Peirce fez a primeira tentativa de extrair da semiótica uma prova para o pragmatismo – ou pragmaticismo, como ele eventualmente passou a chamar sua filosofia numa tentativa de dissociá-la da versão propagada por William James e seus discípulos, que Peirce acusava de subjetivista e centrada demasiadamente em resultados práticos. A verdade, porém, é que o termo pragmaticismo nunca se popularizou realmente, e o próprio Peirce voltaria a chamar sua doutrina de pragmatismo nos anos posteriores.

Para combater o nominalismo que contaminava as versões populares do pragmatismo, Peirce enfatizava que sua prova do pragmatismo seria também uma prova do realismo, em que a verdade deveria ser considerada como a opinião final da pesquisa feita por uma comunidade idealmente infinita e honestamente dedicada a essa busca. O real seria o objeto imediato dessa representação verdadeira.

No curso dessas pesquisas, Peirce descobriu que sua lógica, vista agora tal qual semiótica, poderia ser apresentada por meio da utilização de gráficos visuais – batizados por ele de grafos existenciais – capazes de realizar de forma bem mais concisa e direta a manipulação dos signos lógicos. Apesar de apresentar duas versões bastante desenvolvidas desse sistema, Peirce tampouco conseguiu completá-lo da maneira

que havia desejado, provavelmente barrado por dificuldades em representar a ideia de contínuo. De qualquer forma, sua pesquisa sobre os grafos existenciais deu início a um novo ramo da lógica que, nos últimos anos, tem produzido resultados promissores.

Entre 1905 e 1906, Peirce trabalhou intensamente sobre sua classificação dos signos, como ele mesmo afirma numa carta a Lady Welby. Suas pesquisas o convenceram de que uma classificação completa exigiria pelo menos dez tricotomias que, se relacionadas livremente, poderiam atingir uma cifra espantosa de 59.049 classes de signos (CP, 1.291), mas que, considerando as limitações lógico-matemáticas impostas na sua geração, o total delas deveria se restringir a 66. Peirce também afirma que ter encontrado a necessidade de distinguir entre dois objetos semióticos: o imediato, presente no interior do signo, e o dinâmico, que permanece fora do signo; além de três tipos de interpretantes – aqui batizados de intencional, efetivo e comunicacional –, mas que depois seriam chamados de imediato, dinâmico e final.

Não há dúvida que essa proliferação de interpretantes reflete uma crescente preocupação de Peirce com o terceiro ramo da semiótica, aquele da retórica. A metodêutica passa a ser considerada a retórica num sentido estreito, enquanto a retórica assume o sentido mais geral de comunicação (BERGMAN, 2000, p. 246-247). Ou seja, no âmbito mais restrito da pesquisa cientificamente conduzida, as questões do método, ou metodêutica, revelam como a ciência se constrói como linguagem especializada que compartilha o significado das descobertas no círculo dos interessados. A retórica, porém, vê a comunicação em sua máxima amplitude, e estuda os efeitos comunicativos em geral na produção e troca de sentidos culturalmente.

Deduzindo as implicações de sua cosmologia cada vez mais pampsiquista, Peirce conclui que o processo de interpretação não acontece apenas no interior de mentes humanas. Ao contrário, é a existência de uma contínua interpretação dos signos no mundo que permite explicar a emergência da nossa inteligência. O universo está repleto de signos, se não for composto apenas por signos, e tentar descobrir a realidade, a “coisa real” atrás do véu dos signos, é algo ilusório. Como já vimos, ao aplicar essa visão de universo mental no campo da retórica, Peirce é levado a introduzir, ainda em 1906, a idéia de *commens* ou co-mente, um produto da comunicação ou “fusão” das mentes que trocam informação.

Na verdade, a co-mente não é apenas a fusão das mentes de uma comunidade idealmente infinita. Mais genericamente ainda, ela é o pressuposto para que o signo possa transferir a forma do objeto ao interpretante (HOUSER, 1998, p. XXX). Ela é a fusão entre signo, objeto e interpretante e signo no momento da comunicação, quando a informação é transmitida do objeto para o interpretante por meio do signo. O objeto assume a posição de um emissor (*utterer*), o interpretante a de um receptor (*interpreter*), o signo a de um meio (*medium*) e a mensagem a da forma ou ideia a ser transmitida.

Com a introdução do conceito de co-mente, Peirce estava a um pequeno passo de finalmente engatar sua semiótica de tons metafísicos ao pragmatismo. Só lhe faltava, para isso, eliminar a âncora intelectualista que ele havia colocado sobre sua filosofia ao afirmar que o interpretante de um conceito só pode ser um outro conceito. Essa barreira é finalmente quebrada em 1907, quando Peirce adota a ideia de interpretante lógico “último”. Peirce compreende que o interpretante lógico último não poderia ser um outro conceito porque isso produziria uma série progressiva infinita – como já explicara em

seus artigos sobre a cognição, da década de 1860. Para evitar a progressão *ad infinitum*, Peirce deu ao interpretante lógico o status de um hábito ou, quando a ocasião se faz necessária, ao efeito de mudança de um hábito produzido numa mente comunitária inteligente, em contínua transformação.

Em 1909, enquanto rascunhava um “sistema de lógica, considerado como semiótica”, Peirce afirma que o interpretante último não é a maneira como um conjunto finito de mentes efetivamente age sob a influência de um conceito, mas como qualquer mente “**agiria**” (*would act*) sob seu efeito – uma modalização que se harmoniza finalmente com sua ideia de terceiridade presente na natureza, anunciada em 1906. O condicional futuro, o hábito que não se esgota em nenhuma de suas ocorrências ou, melhor ainda, a própria mudança de hábito no caminho da razoabilidade plena, passa a ser o propósito de seu pragmatismo.

Se por um lado semiótica e pragmatismo aparecem de mãos dadas pelo conceito de hábito, por outro, essa união obriga Peirce a rever a força da máxima pragmática. Isso porque o hábito não se sustenta apenas sobre considerações lógicas, mas também exige considerações éticas e estéticas. Não deve surpreender, portanto, que Peirce passe cada vez mais a colocar a ética e estética como ciências normativas responsáveis, juntamente com a lógica, por controlar a conduta humana.

Ao buscar na teoria dos signos uma prova definitiva do pragmatismo, Peirce acabou levando sua semiótica ao patamar máximo da transdisciplinaridade. Se o universo é repleto de signos, se não for composto exclusivamente por signos (CP, 5.448) como Peirce sustentou na fase final de suas pesquisas, então uma teoria unificada da realidade, se um dia for possível concebê-la, deverá ser necessariamente semiótica.

A semiótica como chave transdisciplinar

Expresso em sua forma mais simples, o signo é alguma coisa que professa representar outra coisa de maneira a determinar um efeito, que é o resultado da representação. O importante aqui é a relação triádica entre algo que representa, algo que é representado e algo que se coloca como efeito dessa representação. Aquilo que o signo professa representar é seu objeto, que pode ter uma ampla ontologia: uma qualidade (cor, cheiro, sabor etc.), uma ideia abstrata, um objeto existente (um cachimbo, uma cadeira, uma pessoa etc.). O efeito produzido pela representação é chamado de interpretante. Não é necessário que o interpretante seja o efeito num intérprete humano e, mais geralmente ainda, sequer é necessário que o interpretante seja produzido por um ser vivo. Basta que subsista entre signo, objeto e interpretante uma relação lógica de natureza triádica, ainda que esta relação se mantenha como potencialidade à espera de atualização, talvez indefinidamente.

Sabemos, porém, que o signo não representa perfeitamente seu objeto. Uma representação perfeita implicaria uma identidade entre signo e objeto, o que produziria o colapso da significação em percepção imediata. Ou seja, o signo pode representar seu objeto apenas sob um ou alguns aspectos. Vimos, então, que o signo precisa de uma fundamentação (*ground*) que o autoriza a professar representar seu objeto. Há, portanto, um objeto externo ao signo, que Peirce chama de dinâmico, e a representação desse objeto dinâmico no interior do signo, chamado de imediato. O objeto imediato, por ser interno ao signo, está sempre num estado de potência, no sentido aristotélico da palavra. Pode-se dizer que o objeto imediato garante uma probabilidade de o signo ser interpretado como tal.

Ainda que esteja sempre fora do signo, o objeto dinâmico não é uma entidade incognoscível, como o *ding an sich*, de Kant. Embora tenha a capacidade de determinar o caminho da semiose, orientando o signo em sua evolução na direção de um interpretante final, o objeto dinâmico é parte do mesmo fluxo de causação que produz o signo e, portanto, é naturalmente predicável pelo signo. Como ambos signo e objeto dinâmico, brotam das leis lógicas da natureza, não há entre eles incomensurabilidade, apenas separação lógica. O realismo de Peirce que, como vimos, sustenta-se sobre uma teoria da percepção imediata, dá garantias de que as qualidades imediatamente percebidas e incorporadas pelo signo seriam efetivamente as do objeto dinâmico, caso a semiose ocorresse em condições ideais.

Claro que o falibilismo inerente da semiose impede que o signo compreenda completamente seu objeto, mas o contínuo das leis de causação oferece um fundamento de predicação possível, que livra o objeto dinâmico da total ininteligibilidade, oferecendo, talvez, pouco mais do que uma esperança de que nossas cognições sejam bem justificadas, mas, ao mesmo tempo, mostrando que se não houvesse qualquer similaridade entre nossos conhecimentos e as leis da natureza, teríamos sucumbido no processo de evolução

Como o signo não é um ente estático, mas se mantém em contínua evolução na semiose, deve-se contemplar também a gama dos efeitos potenciais que ele carrega implicitamente, enquanto evolui. A esses efeitos potenciais chamamos de interpretantes imediatos. O interpretante imediato garante uma latitude de prováveis interpretações do signo. Se e quando essas prováveis interpretações se efetivarem, teremos a produção de interpretantes dinâmicos, que nada mais são do que efeitos efetivamente criados na realidade pela ação do signo.

Por fim, todo signo tem um interpretante final, ou último, que revela no que o signo se transformaria, ao final do processo, se todas as suas potencialidades fossem desenvolvidas.

Ninguém duvida, por exemplo, que uma rocha localizada na superfície de Marte e iluminada pelo sol estaria aquecida se sua temperatura fosse realmente medida. É uma consequência lógica de como o universo se organiza, independentemente da vontade de qualquer ser ou comunidade de seres interessados em estudar o comportamento dessa rocha. O aquecimento da rocha marciana é um signo *in potentia* da presença de uma fonte de calor incidindo sobre a rocha (o sol, muito provavelmente). Seu objeto imediato é calor do sol, que ela incorpora e que produz entre a rocha e sol um contínuo qualitativo. O interpretante imediato são todos os possíveis efeitos que o aquecimento da rocha poderia gerar em todos os cenários imagináveis.

Se e quando alguma mente inteligente encontrar essa pedra (um astronauta, por exemplo), notará que ela está quente e iluminada. O interpretante dinâmico é o efeito produzido pela rocha quente nessa eventual mente inteligente, que disso inferirá que alguma fonte de luz quente incide sobre ela, descobrindo, então, que ela está localizada numa região de Marte iluminada pelo sol. Esta informação, antes latente, terá sido manifestada, pois agora o astronauta sabe algo mais sobre o universo que o rodeia.

Vimos que, enquanto é determinado pelo objeto dinâmico, o signo determina interpretantes dinâmicos, que são os efeitos efetivamente produzidos no processo de significação. No caso da rocha marciana, a medição por um termômetro (colocado por um astronauta junto à rocha) do aumento de sua temperatura é um interpretante dinâmico, ou efeito efetivamente produzido pela rocha aquecida. Outro efeito dinâmico

mico seria a observação do resultado da medição realizada pelo termômetro por parte do astronauta. Outro efeito dinâmico seria o registro dessa observação num bloco de notas. E assim sucessivamente. Por fim, o signo tem um interpretante final que, na sua maior generalidade, expressa o efeito último que o signo estaria destinado a produzir se as condições fossem ideais. No caso do aquecimento de nossa hipotética rocha, o interpretante final poderia ser uma nova descoberta científica produzida pela observação do fenômeno, aceita e compartilhada por toda a comunidade de intérpretes interessados, inclusive as lições estéticas e éticas implicadas por essa descoberta.

De nosso exemplo devemos constatar que, se a informação flui por toda parte, como têm demonstrado a física, a química e a biologia, devemos considerar a comunicação como um componente ontológico da realidade. Essa é a vanguarda da pesquisa em comunicação e semiótica, cujas possibilidades teóricas têm atraído pesquisadores de várias áreas científicas. A comunicação não é a mesma em todo canto, porém. É preciso estabelecer gradiente comunicacional que parta da transmissão de informação no nível da matéria, fortemente constrangida pelas leis da física (ou hábitos enrijecidos), para atingir as formas de comunicação mais livres e criativas, como a que ocorre entre seres vivos e, mais ainda, em seres inteligentes e dotados de consciência particular.

Essa era certamente a opinião de Peirce na última fase de sua produção intelectual. Em 1903, ele afirmou que o universo inteiro é um signo semelhante a uma pintura impressionista (CP, 5.119). Em 1905, escreveu que “um signo se conforma perfeitamente à definição de um *medium* de comunicação”

(MS, 283⁵). Já em 1911, definiu o signo usando o jornal como exemplo: “se uma pessoa lê um item de notícia num jornal, seu primeiro efeito será provavelmente o de causar nessa mente o que pode convenientemente ser chamado de uma ‘imagem’ do objeto, sem que se faça qualquer julgamento sobre sua realidade” (MS, 670). Mas a pessoa em questão só pode compreender o que está escrito no jornal (ou nas telas que hoje fazem a informação circular nas redes sociais, se quisermos), se ela estiver imersa no fluxo de causação e crescimento da informação que une a totalidade do universo inteligível. É esse *common ground* que empresta inteligibilidade ao que está escrito nas páginas do jornal, ao que o redator escreveu para ser publicado, ao que o repórter apurou para enviar ao redator, ao fato apurado nas suas consequências lógicas e, assim, sucessivamente, sem que jamais consigamos descascar completamente a “cebola” da semiose e da produção de significados.

Conclusão

A teoria semiótica da comunicação proposta por Peirce é realista e monista, baseada numa metafísica que se afirma a partir da análise das relações lógicas entre os aspectos do signo, tendo a matemática e a fenomenologia como fonte de suas primeiras premissas. Ela não admite o dualismo que separa a machadas o sujeito do objeto, a mente do corpo ou o espírito da matéria. Sua natureza é transdisciplinar, pois o signo comunicativo é definido como meio por onde a informação passa e se desenvolve, independentemente das ontologias regionais

5 MS: manuscrito seguido pelo número que o identifica, segundo o catálogo Robin. Disponível em: <http://www.iupui.edu/~peirce/robin/rcatalog.htm>

que criam as divisões das ciências. Sendo definida a partir da lógica das relações, sua existência não depende do surgimento de tecnologias ou processos historicamente determinados, como é o caso dos meios de comunicação de massa, que fizeram sua entrada na esfera das preocupações sociológicas a partir do século 19, nem das novas mídias interativas, que ganham os holofotes nesta primeira metade do século 21.

Se tivemos, desde a segunda metade do século 20, uma virada informacional nas ciências, a partir da teoria probabilística de Shannon, da descoberta do código genético por Watson e Crick, dos limites à transmissão da informação impostos por Einstein e à incerteza informacional subatômica revelada por Heisenberg, podemos esperar, daqui para frente, uma virada comunicacional em que as questões da semântica não sejam relegadas ao segundo plano, mas ganhem a centralidade que justamente merecem. As questões profundas relativas à vida e à inteligência jamais poderão ser respondidas fora do paradigma semiótico. A contribuição de Peirce à comunicação como metadisciplina ainda aguarda o seu devido reconhecimento.

Referências

BERGMAN, M. Reflections on the Role of the Communicative Sign in Semeiotic. **Transactions of the Charles S. Peirce Society**, v.36, n.2, p. 225-254, 2000. Disponível em: <<http://www.helsinki.fi/science/commens/papers/refrole.html>>. Acesso em 26 jul. 2016.

FREADMAN, A. **The Machinery of Talk**. Stanford: Stanford Univ. Press, 2004.

HOUSER, N. Introduction. In: HOUSER, N; KLOESEL, C. (Org.). **The Essential Peirce** (EP), v.1. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1992.

HOUSER, N. Introduction. In: The Peirce Edition Project (Org.). **The Essential Peirce** (EP), v. 2. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1998.

IBRI, I. **Kósmos Noetós: Arquitetura Metafísica de Charles S. Peirce**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MURPHEY, M. G. **The development of Peirce's Philosophy**. Indianapolis: Hackett, 1993.

PEIRCE, C. S. C. In: HARTSHORNE, C; WEISS, P. (Org. vs 1-6). & BURKS, A. (Org. vs 7-8). **Collected papers of Charles S. Peirce** (CP). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1958.

PEIRCE, C. S. In: HOUSER, N; KLOESEL, C. (Org. v.1) & The Peirce Edition Project (Org. v.2). **The Essential Peirce: Selected philosophical writings** (EP). Bloomington: Indiana University Press, 1992; 1998.

RANDELL, J. Charles S. Peirce (1839-1914). In: SEBEOK, T; ECO, U. (Org.). **Encyclopedic Dictionary of Semiotics**. The Hague: Mouton de Gruyter, 1986. p. 673-695.

ROMANINI, V. A cifra que se revela: alguns apontamentos biográficos e bibliográficos para tornar mais clara a importância de Peirce para a moderna pesquisa em

Comunicação. **Caligrama**, São Paulo, v.1, n.2, 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/64198>>. Acesso em 01 out. 2015.

SANTAELLA, L. **O método Anticartesiano de C. S. Peirce**. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

SAVAN, D. Questions Concerning Certain Classifications Claimed for Signs. **Semiotica**, v.19, n.3-4, p. 179-195, 1977.

SHANNON, C. The Mathematical Theory of Communication. **The Bell System Technical Journal**, v. 27, p. 379-423, 1948.

SHORT, T. L. The Development of Peirce's Theory of Signs. **Caderno da 7ª Jornada do Centro de Estudos Peirceanos**. São Paulo: PUCSP, p. 09-22, 2004.

ZEMAN, J. Peirce's Philosophy of Logic. **Transactions of C. S. Peirce Society**, v. 22, n.1, p. 01-22, 1986.

Artigo recebido em outubro de 2015 e aprovado em abril de 2016.

Como citar este trabalho:

ROMANINI, Vinicius. A contribuição de Peirce para a teoria da comunicação. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 14, n. 01, p. 13-56, julho, 2016. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa>>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v14i1.8082>.

**ENUNCIADO NO ENUNCIADO,
ENUNCIADO SOBRE O
ENUNCIADO:
O CÍRCULO DE BAKHTIN POR C.
BRANDIST**

***UTTERANCE WITHIN UTTERANCE,
UTTERANCE ABOUT UTTERANCE:
THE BAKHTIN CIRCLE BY C.
BRANDIST***

RENATA COELHO MARCHEZAN*

RESUMO: Considerando a pertinência das pesquisas que tratam das fontes e do contexto histórico e intelectual das reflexões do chamado Círculo de Bakhtin, examinam-se, aqui, os estudos de Craig Brandist, organizados nos seguintes itens: (1) identificação das diferentes fontes de M. Bakhtin, V. N. Volochínov e P. Medviédev; (2) exame dos escritos bakhtinianos de diferentes épocas, com demarcação de diferentes períodos das produções; (3) relativização do papel de Bakhtin como mentor do grupo; (4) indicação da filosofia alemã como a principal fonte dos estudiosos do grupo. Ao longo da reflexão, assim organizada, busca-se apresentar e problematizar

* Docente da Unesp – Universidade Estadual Paulista. E-mail: renata_marchezan@uol.com.br.

as contribuições do estudioso inglês para a compreensão da obra do Círculo, especialmente, em relação às diferenças de autoria e às influências que recebe.

PALAVRAS-CHAVE: Bakhtin. Círculo de Bakhtin. Autoria.

ABSTRACT: Considering the relevance of the research dealing with historical and intellectual sources and the context of the so-called Bakhtin Circle's works, this article examines the studies of Craig Brandist organized in the following items: (1) the different sources of M. Bakhtin, V. N. Volochínov and P. Medviédev; (2) the Circle's writings from different periods, with demarcation of different stages of the production; (3) the questioning of Bakhtin's role as the mentor of the Circle; (4) the German philosophy as the main source of the group. Organized in this way, this article presents and discusses the contributions of Brandist to the understanding of the Circle's work, especially concerning the differences of authorship and the influences it receives.

KEYWORDS: Bakhtin. The Bakhtin Circle. Authorship.

O discurso citado é o discurso no discurso, a enunciação na enunciação, mas é, ao mesmo tempo, um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação.

V. N. Volochínov

Como em qualquer campo do conhecimento, e, em especial, nas ciências humanas, é inegável a relevância das pesquisas que investigam o contexto histórico e teórico das reflexões

do chamado Círculo de Bakhtin. Neste caso, revestem-se de especial importância, dada a maneira conturbada – como se sabe, em função das adversidades, principalmente políticas, que caracterizaram a época – como foram produzidas e publicadas as reflexões. A essa dificuldade se soma também a nossa “distância” do contexto soviético.

Nessa linha de investigação, destacamos, neste trabalho, as contribuições de Craig Brandist, estudioso do contexto intelectual e cultural dos primeiros anos da União Soviética. Em vários trabalhos (1997; 2000a; 2000b; 2012a; 2012b¹; 2016, no prelo) e, especialmente, em seu livro de 2002, *The Bakhtin Circle: philosophy, culture and politics*, Brandist examina as fontes² intelectuais que sustentam quase toda a obra de M. Bakhtin, V. N. Volochínov e P. Medviédov. O estudioso inglês entende que seu trabalho auxilia na desmitificação de Bakhtin como um pensador único, extremamente original. Lembra que é essa mesma a tarefa da história intelectual que não é uma “galeria de grandes pensadores individuais, mas uma história das ideias em sua formação sócio-histórica, enredada em instituições e em batalhas ideológicas”³ (BRANDIST, 2002, p. ix, tradução nossa).

Os estudos de Brandist orientam-se também para minimizar os problemas que recebemos juntamente com a herança bakhtiniana, que são elencados por ele: publicação das obras fora da ordem de produção e sem preparação de seus próprios autores; falta de acesso a manuscritos; disputa sobre a autoria de obras, motivada por ideologia e interesses

1 Neste livro, Maria Inês Campos e Rosemary H. Schettini reúnem artigos de C. Brandist, originalmente publicados entre 1999 e 2008.

2 Para ele, são mesmo “fontes”, não “confluências”, como preferem outros estudiosos.

3 Conforme o original: “a gallery of great individual thinkers, but a history of ideas in their socio-historical becoming, enmeshed in institutional forms and ideological battles”.

financeiros; edição pobre dos textos; traduções ruins; problemas terminológicos; idealização dos estudiosos. (BRANDIST, 2002, p. 01-12; 2012b).

Em interlocução com extensa relação de outros estudiosos do Círculo⁴, o exame que Brandist realiza do material pesquisado e consultado em arquivos, tanto em relação ao contexto sócio-histórico e intelectual do Círculo, como também às suas circunstâncias profissionais e pessoais, constituem uma análise incisiva, que se caracteriza por:

- considerar as diferenças entre as reflexões dos membros do Círculo;
- reconhecer diferenças entre os escritos de diferentes épocas e demarcar fases cronológicas com base nas características das produções;
- relativizar o papel de Bakhtin como mentor do grupo;
- identificar as principais fontes dos membros do grupo.

Os itens acima ressaltam diferentes aspectos do estudo de Brandist que, no entanto, estão, obviamente, muito relacionados. Isso se mostrará, a seguir, na nossa consideração e, por vezes, problematização de cada um deles.

As diferenças entre o pensamento de Bakhtin, Medviédev e Volochínov

Brandist examina as fontes do pensamento de Bakhtin, Medviédev e Volochínov, de modo a marcar diferenças en-

4 Destacamos o artigo de Tihanov (1998), sobre a sociologia marxista de Volochínov e o de Poole (1998), que examina, em Bakhtin, a influência de Cassirer, tanto em relação aos temas eleitos, quanto ao método adotado.

tre eles. Essa é a orientação escolhida justamente porque as obras do Círculo vinham sendo tomadas, por muitos estudiosos, como um todo homogêneo, perspectiva favorecida pela consideração de Bakhtin como autor das chamadas “obras disputadas”, entre elas, *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica* (MEDVIÉDEV, 2012) e *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem* (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1979)⁵. Embora não subestime a colaboração entre os três pensadores, Brandist toma clara posição em relação à disputa autoral⁶: sua reflexão o leva a reforçar a indicação de Medviédev e Volochínov como respectivos autores das duas obras indicadas acima e das demais de autoria disputada com Bakhtin.

Além de buscar argumentos em dados biográficos e considerar a diferença de tom e estilo entre os autores, Brandist baseia-se também, como dissemos antes, no exame das bases filosóficas dos autores. Enfatiza, mais em Bakhtin do que em Volochínov e Medviédev, as influências das ideias neokantistas, em especial as de E. Cassirer – e, aqui, ressaltaríamos também as de G. Simmel⁷. Já nas obras de Medviédev e Volochínov, o envolvimento com o marxismo, expresso, inclusive, em acentuados argumentos de defesa de sua relevância, vai se mostrar na “abordagem sociológica” da língua e da literatura

5 Essa referência apenas indica a autoria tal como consta da publicação brasileira. As demais referências das obras do Círculo, neste artigo, também seguem as publicações brasileiras.

6 Às interessantes discussões sobre a autoria das obras (entre elas, VASILEV, 2006; MORSON; EMERSON, 2008; SÉRIOT, 2010), juntam-se, mais recentemente, Medviédev; Medviédeva; Shepherd, (2016).

7 G. Simmel é neokantista, e se vinculará à chamada filosofia da vida (Lebensphilosophie), sendo considerado, ainda, um precursor da sociologia (GOLDTHORPE, 1971; GIDDENS, 1971).

que empreendem. Nas palavras de Brandist (2002, p. 54, tradução nossa), “os autores estão tentando construir uma ponte entre filosofias idealistas da cultura e o marxismo e, como uma extensão disso, uma ponte entre a liderança política e a *intelligentsia* mais tradicional a que pertenciam”⁸. A ponte a que Brandist se refere é a aproximação entre o kantismo/neokantismo e o marxismo, que, apesar das controvérsias, era uma preocupação filosófica e social constante na época⁹.

Em suas proposições acerca das relações entre a infraestrutura e a superestrutura, Volochínov e Medviédev – e antes deles, com relativas diferenças, G. Plekhanov e N. Bukharin – incorporam reflexões que remontam aos conceitos de cultura objetiva e cultura subjetiva, problematizados pelo neokantismo (TIHANOV, 1998; BRANDIST, 2000a; 2002), e gostaríamos de enfatizar novamente, também por Simmel. Na relação entre as forças materiais e a ideologia, é introduzido “o meio ideológico”, nos termos de Medviédev (2012, p.56), ou “o terceiro reino” (VOLOCHINOV, 2013b, p. 255), “a ideologia do cotidiano”, “a psicologia social” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1979), nos termos preferidos por Volochínov. Com a interposição desse lugar, os autores sustentam a tese de que não há uma determinação direta da consciência nem dos objetos culturais pelo sistema econômico. Esse lugar intermediário é o cotidiano, considerado como um fluxo incessante da vida, em que as consciências são constituídas em meio a valores, crenças e contradições, antes de serem estabilizados nos domínios da cultura. Desse modo, a ideologia não é entendida apenas como reflexo, como um segundo produto das bases, mas também “um produto que

8 Conforme o original: “the authors are trying to form a bridge between idealist philosophies of culture and Marxism and, as an extension of this, a bridge between the political leadership and the more traditional intelligentsia to which they belonged”.

9 Também de acordo com Tihanov (1998, p. 600).

produz” (TIHANOV, 1998, p. 603).

O elemento ativo desse lugar intermediário é a linguagem, em cuja concepção Brandist detecta o dilema (2002; 2012b) de Volochínov entre dois fundamentos inconciliáveis, um de base idealista, outro, realista: de um lado, “as formas simbólicas” de E. Cassirer e, de outro, a distinção rigorosa do antikantista K. Bühler entre “o campo dêitico” e “o campo simbólico” da linguagem (2002; 2012b).

Entre as influências neokantistas, a de Cassirer, segundo Brandist, teria se tornado aparente nas obras do Círculo primeiramente em Volochínov. De qualquer modo, seus estudos acabam por nos levar de volta ao reconhecimento de bases filosóficas comuns entre Bakhtin, Medviédev e Volochínov, mas não nos esqueçamos, então, do desafio particularmente assumido por Medviédev e Volochínov em aproximarem-se do marxismo.

A posição de Brandist em relação à autoria das obras disputadas, embora pareça predominar atualmente, não é um consenso. No entanto (e fazendo uso das noções bakhtinianas de autor-pessoa e autor-criador), se podem restar dúvidas sobre a justeza em atribuir a autoria das obras a um ou outro autor-pessoa, o reconhecimento de autores-criadores distintos parece-nos prudente. Em outras palavras, o estudo, o desenvolvimento ou a aplicação do que chamamos dialogismo serão mais coerentes e produtivos se for reconhecida a diversidade de direções.

Os períodos do pensamento do Círculo de Bakhtin

Como mencionamos anteriormente, no exame das obras

do Círculo, Brandist opta por explorar as diferenças entre os escritos de diferentes épocas e demarca períodos com base em suas características. Considera importante o reconhecimento das diferenças e argumenta que um dos motivos que o inibiram foi a ordem das leituras, inversa à cronologia da produção das obras. Os trabalhos posteriores foram lidos primeiramente e, assim, animaram a leitura dos iniciais, o que prejudicou a exploração e, em alguns casos, até a percepção das descontinuidades das reflexões.

As fases propostas por Brandist (2002, p. 12) obedecem, na medida do possível, a ordem cronológica das obras, mas, mais do que isso, expõem os resultados da análise realizada. As duas etapas iniciais compreendem as reflexões do grupo e as outras seguem acompanhando o trabalho de Bakhtin, que, como sabemos, viveria mais do que seus companheiros. Os períodos demarcados podem ser indicados sucintamente:

1º. Período

Em 1919-26, situam-se trabalhos filosóficos iniciais sobre ética e estética, em que estão incluídos, “Arte e responsabilidade” (BAKHTIN, 2003), *Para uma filosofia do ato responsável* (BAKHTIN, 2010), “O autor e o herói” (BAKHTIN, 1997a) e “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária” (BAKHTIN, 1988b).

Na apresentação desse período, Brandist recupera as influências filosóficas do Círculo – entre outras, o neokantismo, de H. Cohen e P. Natorp, a filosofia da vida, de G. Simmel, e a fenomenologia, de E. Husserl e M. Scheler – e destaca o papel de M. Kagan, membro do Círculo, no debate do neokantismo dentro do grupo.

Nesse período, o exame da arquitetônica do mundo

concreto, fundada nos centros valorativos do eu e do outro, operada pelos conceitos de responsabilidade e exterioridade, articula ética e estética, ambas, como nota Brandist, desprovidas ainda de historicidade, embora, como também pondera, o neokantismo adotado pelo Círculo tenha constituído os fundamentos filosóficos da sociologia clássica.

Acompanhando a datação de Brandist, segundo a qual Bakhtin teria lido Cassirer apenas nos anos 1930, Lofts (2016) argumentará que é imperioso reconhecer, então, uma incrível convergência entre Cassirer e Bakhtin, já em *Para uma filosofia do ato responsável*, em que aparece a preocupação com o evento de fala, o “evento-textual” – para ele, germe do que se tornaria o dialogismo bakhtiniano. Lofts lembra que, nessa obra, se revela um Bakhtin situado no domínio neokantista, mas, do mesmo modo que Cassirer, crítico em relação às suas análises abstratas, que anulam o indivíduo, o ato concreto. Um Bakhtin que se mostra inclinado, sem aderir totalmente, a propostas como as da filosofia da vida, que relaciona o “mundo da vida” e o “mundo da cultura”. Para Lofts, não se trataria, portanto, de influências, mas de convergências. Buscavam ambos, Bakhtin e Cassirer, “conciliar duas posições filosóficas antitéticas dominantes no início do século XX¹⁰: a *filosofia transcendental* de Kant e o Neokantismo, de um lado, e a *Lebensphilosophie* [filosofia da vida] de Simmel, Bergson e Heidegger, de outro” (LOFTS, 2016, p. 82). Resume Lofts, usando as palavras de Cassirer: “no princípio era o ato” (2000, p.51 apud LOFTS, 2016, p.82).

10 O contexto histórico do pós-guerra exigia respostas que uma filosofia formal e abstrata não podia fornecer (Brandist, 2002). É nesse contexto que os neokantistas Cassirer e Simmel deslocam-se em direção à filosofia da vida, e este último, também em direção a estudos precursores da sociologia. Como vemos, aqui, não estavam sozinhos.

2º. Período

Em 1927-29, Brandist assinala o trabalho de Bakhtin, de 1929, sobre Dostoiévski, que seria publicado com reformulações apenas em 1963, e os trabalhos de autoria disputada, em que destaca a reflexão sobre a linguagem e a significação. Além das duas obras disputadas mencionadas anteriormente, inclui duas outras de Volochínov: “Palavra na vida e a palavra na poesia: introdução ao problema da poética sociológica” (2013a) e *Freudismo* (BAKHTIN, 2001)¹¹.

Essas obras marcam, para Brandist, a “virada linguística” (“ou virada semiótica”) do Círculo, em que os conceitos de enunciado e interação verbal – que Volochínov opera na esteira, principalmente, das proposições de K. Bühler, e também de A. Marty (não nos esquecendo, no entanto, da anteriormente mencionada influência de Cassirer) – possuem especial importância. Para Brandist, estaria, dessa maneira, aberto o caminho para a noção de diálogo que seria explorada por Bakhtin, diferentemente, do que propõe Lofts, como vimos.

O trabalho sobre Dostoiévski, de 1929, significa, para Brandist, a transposição das preocupações presentes em “O autor e o herói” para o domínio da linguagem, para a abordagem do discurso no romance. É também a obra que traz, pela primeira vez, embora sem desenvolvê-la, uma explicação sócio-histórica da forma literária (2002, p. 93).

Embora as obras disputadas sejam cronologicamente próximas do trabalho de Bakhtin sobre Dostoiévski, Brandist vai destacar a precedência do envolvimento de Volochínov e de Medviédev com o tema da linguagem (lembramos, todavia, das ponderações de Lofts, antes apresentadas), com base

11 Ver nota 5.

em argumentos que incluem a atuação dos dois estudiosos no Instituto de Pesquisa em História Comparada de Literaturas e Línguas Ocidentais e Orientais (designado em russo pela sigla ILJaZV)¹².

Nesse contexto intelectual, Brandist (2002; 2012b) aponta o aparecimento de preocupações sociolinguísticas pioneiras, também em relação ao ocidente. Segundo o estudioso, os anos 1920 foram especialmente frutíferos para a consideração da diversidade linguística e cultural da Rússia e da própria URSS, constituindo um intervalo entre dois momentos de afirmação de uma língua imperial única. Após esse período soviético de valorização da diversidade, fomentada por política do próprio Estado, volta-se, também pelo comando do Estado, à afirmação do russo como língua oficial.

A consideração da linguagem, do signo e da literatura em perspectiva sociológica/marxista¹³ leva Brandist a localizar, também nesse período, uma “virada histórica”¹⁴.

3º. Período

Em 1934-41, Brandist demarca os trabalhos de Bakhtin sobre o romance, sua constituição histórica e sua definição como gênero. Inclui, aqui, textos que estão na publicação brasileira *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (BAKHTIN, 1988a): “O discurso no romance”, “Formas de tem-

12 Em artigo recente, Brandist (2016) detalha que Voloshínov e de Medviédev trabalharam no ILJaZV, em que atuou o linguista Nikolai Marr entre 1925 e 1932, e em que não se tem registro da presença de Bakhtin nos seminários, embora seja provável que acompanhasse o que ali se produzia.

13 A aproximação entre sociologia e marxismo também era muito praticada, a despeito de restrições e polêmicas vigentes na época.

14 O termo está mesmo no título de seu artigo “A virada histórica de Bakhtin e seus antecedentes soviéticos” (BRANDIST, 2016).

po e de cronotopo no romance (Ensaio de poética histórica)”, “Da pré-história do discurso romanesco”, “Epos e romance”.

Brandist localiza também nesses textos a inflexão de Bakhtin em direção às mudanças fomentadas por Volochínov e de Medviédev e dedica-se a examinar o modo como Bakhtin incorpora, então, preocupações com a história, com a linguagem e com os gêneros discursivos, na esteira de Cassirer, que, por sua vez, integra a dialética hegeliana. Heteroglossia é um dos conceitos que investiga em meio ao debate filosófico da época, em especial acerca do hiato (mais uma vez) entre vida e cultura.

4º. Período

Em 1940–63, estão os escritos de Bakhtin sobre literatura e cultura popular: *Problemas da poética de Dostoiévski* (BAKHTIN, 1981), *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (BAKHTIN, 1999) e “Rabelais e Gógol (Arte do discurso e cultura cômica popular)” (BAKHTIN, 1988c). Para Brandist, Bakhtin ocupa-se de Rabelais e Goethe¹⁵ por serem representantes nem tanto de inovações literárias, mas, sim, de suas respectivas épocas. Bakhtin teria depreendido deles “o romancista como filósofo”, motivado pelas reflexões de Cassirer sobre o renascimento e o iluminismo (BRANDIST, 1997, 2002)¹⁶. Brandist também recupera as ideias soviéticas e alemãs que embasaram a perspectiva histórica por meio da qual Bakhtin expõe

15 No capítulo em que examina esse período, Brandist menciona também o estudo “O romance de educação na história do realismo” (BAKHTIN, 1997b), cuja data de produção, no entanto, figura entre 1936-1938.

16 Em sua argumentação a esse respeito, Brandist refere-se aos trabalhos de Poole, entre eles o já citado artigo de 1998.

o desenvolvimento do romance e do carnaval. Mais uma vez, a relação entre vida e cultura está presente tanto na reflexão sobre o romance – gênero que acolhe a diversidade de vozes, de línguas, de outros gêneros – quanto no conceito de carnaval, que compreende uma inversão nas forças estabilizadoras da cultura.

A perspectiva histórica de Bakhtin segue a abordagem de Cassirer, e também a dos trabalhos sobre a origem das línguas de N. Marr, mesmo porque este também fora influenciado por aquele. Na comparação que faz entre as duas versões da obra de Bakhtin sobre Dostoiévski, Brandist assinala o acréscimo do capítulo sobre gênero e as inclusões e alterações que resultam em uma perspectiva histórica mais fundamentada do escritor russo, que, no entanto, ressalva Brandist, carece de bases materiais. Os trechos a seguir mostram os termos da crítica formulada:

Bakhtin não fundamenta sua discussão sobre a cultura festiva popular em pesquisa histórica sustentada. Em vez disso, o carnaval é, para Bakhtin, uma espécie de “protogênero” descrito em termos antropológicos. Esse “gênero” reaparece de diferentes maneiras ao longo da história da literatura; formas genéricas específicas e identificáveis são, na verdade, consideradas como tendo existido em várias manifestações em todos os momentos da História. (...) Um gênero sempre é, portanto, tanto antigo quanto novo, já que as mesmas características aparecem, de outras maneiras, renovadas e “contemporizadas” (BRANDIST, 2002, p. 137-8, tradução nossa)¹⁷.

17 Do original: “*Bakhtin does not base his discussion of popular festive culture on sustained historical research. Instead, carnival is for Bakhtin a sort of ‘proto-genre’ described in terms of anthropology. This ‘genre’ reappears in different guises throughout the history of literature; indeed, specific and identifiable generic forms are considered to have existed in various manifestations at all points of history. (...) A genre is therefore always both old and new, for the same features appear in new ways, renewed and ‘contemporised’.*”

5º. Período

Em 1963–75, Brandist assinala os ensaios que considera metodológicos: “Os gêneros do discurso” (BAKHTIN, 1997c), “Observações sobre a epistemologia das Ciências Humanas” (BAKHTIN, 1997g), “Apontamentos de 1970-1971” (BAKHTIN, 1997f), “O problema do texto” (BAKHTIN, 1997d), “Os estudos literários hoje” (BAKHTIN, 1997e).

O estudioso inglês não deixa de reconhecer a relação desses trabalhos com outros – a perspectiva neokantista; a noção de enunciado, definidora da “metalinguística” –, mas destaca seu propósito metodológico: a definição do objeto das ciências humanas; o estabelecimento do texto como dado primário; a afirmação da monologia das ciências exatas em contraste com a dialogia das ciências humanas, sustentada ainda de acordo com W. Dilthey, apesar de já relativizar essa diferença; a proposição do conceito de gênero como base para as ciências humanas; a importância da relação entre gêneros primários e secundários, cuja distinção remete aos domínios da vida e da cultura.

Relativização do papel de Bakhtin como mentor do grupo

No tipo de pesquisa que é a de Brandist, não poderia ser diferente: há a preocupação com uma intrincada datação de trabalhos, de dados biográficos e de fatos. Nessa direção, o estudo relativiza o papel de Bakhtin como mentor do Círculo, com o entendimento de que Medviédev e Volochínov é que teriam trazido ao grupo o interesse pela linguagem e sua dimensão sócio-histórica, que não é central nos primeiros tra-

balhos de Bakhtin, do modo como se tornará depois. Brandist questiona, inclusive, a importância do próprio grupo, uma vez que seus membros participaram de outros círculos e institutos de pesquisa.

O posicionamento de Brandist não é consensual: para Bubnova, constitui “juízo de valor”, e não “simples esclarecimento de fatos” (2011). De nossa parte, lembramos o movimento inverso, também assinalado por Brandist: em especial, o aproveitamento que Volochínov faz da reflexão de Bakhtin sobre o eu e o outro em sua problematização da enunciação (2002, p. 65). Visto assim, de outro ângulo, o pensamento de Bakhtin teria alimentado as reflexões de Volochínov. E Brandist não deixa mesmo de reconhecer a instigante e fecunda contribuição de Bakhtin.

O exame das obras do Círculo mostra desenvolvimentos que os períodos demarcados por Brandist iluminam bem. No entanto, o mesmo neokantismo presente em Bakhtin está também, como vimos, entrelaçado ao marxismo de Volochínov e Medviédev. Esse neokantismo, que é também aquele problematizado por Cassirer e Simmel, permite reconhecer uma linha de continuidade nas reflexões, mais do que grandes rupturas. Em toda ela, contra o teorismo, impõe-se a relação entre a vida e as formas culturais.

Principais fontes do Círculo

Os trabalhos de Brandist compõem uma ampla e complexa rede que desenha o contexto intelectual e histórico das obras do Círculo de Bakhtin. A filosofia alemã sobressai às demais fontes, não sem as marcas, no entanto, que lhe são imprimidas, principalmente, pelo marxismo e pelas circunstân-

cias soviéticas, das quais surgem, por exemplo, a preocupação com a diversidade linguística e o marrismo.

Em meio a todos os aportes filosóficos, o exame das pesquisas de Brandist permite perceber sua ênfase na influência neokantista, especialmente, em Bakhtin, revelada (i) na adoção da separação rígida entre as ciências naturais e culturais, aquelas baseadas em determinações e estas, na jurisprudência¹⁸; (ii) no conceito de sujeito, considerado como portador de direitos e responsabilidades; (iii) no entendimento de que o conhecimento do mundo empírico é impossível (BRANDIST, 2002; 2012b).

Embora reafirme o envolvimento de Bakhtin com o neokantismo, Bubnova (2011), no artigo anteriormente citado, considera que não há, por Bakhtin, uma aceitação irrestrita das teses kantistas e neokantistas, e problematiza cada um dos postulados apontados por Brandist. Lembra que Bakhtin, em seus últimos textos, refuta a existência de uma “fronteira intransponível” (1997f, p.385) entre as ciências humanas e as ciências naturais: “a coisa e a pessoa são apenas *extremos*, e não substâncias absolutas” (1997g, p.408)¹⁹. Em relação ao sujeito em Bakhtin, a autora pondera que está longe do sujeito neokantista, possuidor de direitos e responsabilidades abstratas. Dentre as inúmeras vezes em que Bakhtin afirma a importância do “concreto”, Bubnova recorre à concepção do ato ético “como um acontecer enraizado na relação concreta com o outro, vivencial, única e singular” (2011, p.28).

O próprio Brandist não deixa também de apontar, em Bakhtin, a enfática rejeição ao tratamento da consciência

18 Brandist dedica um artigo a essa questão (2012a).

19 Substituímos o trecho citado por Bubnova, traduzido diretamente do russo, pelo que consta da publicação brasileira.

como um universal abstrato; na verdade, a enfática rejeição à abstração. Brandist constata a substituição da “consciência em geral” por uma consciência intencional (2002, p. 39), fenomenológica, que percebe o mundo em atos. O que Brandist quer enfatizar, no entanto, é a importância do jurídico que remonta à relação entre cognição e juízo, e nos remete também ao terceiro postulado – aliás, os três postulados apontados encaminham, conjuntamente, a objeção de Brandist à obra de Bakhtin –, elencado acima: “o objeto da cognição [tal como o juízo no direito] é (...) produzido pelo e no pensamento, no próprio processo da cognição, com o objeto transcendente (o mundo empírico) tornando-se incognoscível” (BRANDIST, 2012b, p. 69).

Elegendo a concretude e, ao mesmo tempo, assumindo a incognoscibilidade do mundo empírico, a obra de Bakhtin, para o estudioso inglês, mostra-se “ambivalente” ou, ainda, “retórica” no acolhimento da materialidade. Para Brandist, a impossibilidade do conhecimento empírico, sustentada por Bakhtin, significa a desconsideração de fatores biológicos e econômicos, em favor do tratamento de imagens, tais como as imagens do corpo, no estudo sobre Rabelais. Brandist não se esquece das reflexões sobre a linguagem que discutem a estratificação social, mas as considera desprovidas de qualquer discussão sobre suas bases materiais e institucionais. Assim como a consideração da política, que, para ele, é formalizada e absorvida na ética (2002).

Brandist procura em Bakhtin uma teoria social que não encontra. Segundo ele, para ser usada pela teoria social, a obra de Bakhtin precisaria de complementação, principalmente por não considerar as bases materiais da sociedade (2002, 2012a).

A impossibilidade do conhecimento do mundo empíri-

co, do meramente dado, fora da consciência, constitui o argumento principal de Brandist em sua consideração do “idealismo”²⁰ neokantista em Bakhtin. Na resposta de Bubnova a Brandist, que vínhamos seguindo, a autora recoloca a questão: Bakhtin não assume uma ruptura total entre o homem e o mundo, mas, sim, interpõe a linguagem entre eles. Bubnova refere-se ao “giro linguístico”²¹, que coloca a linguagem como um tema central na filosofia do século XX²² (2011, p.29).

Não se trata, aqui, no entanto, de reconhecer na relação homem/mundo o papel do sistema linguístico, das estruturas semióticas, nem de um discurso interior, preso à consciência individual. Diferentemente de outros pensadores do século XX, em Bakhtin – bem como em Volochínov e Medviédev –, a importância da linguagem está configurada no enunciado, que circula no cotidiano, na cultura. É nele e por meio dele que acontecem o encontro, o embate de vozes, o processo de compreensão do mundo e o próprio processo de constituição da consciência. Processos que explicam o caráter social, cultural do sujeito bakhtiniano²³.

Bakhtin valoriza, em especial, a vida cotidiana, cronotopo em que circulam os diálogos mais vivos, menos sistematizados, e também em que o eu e o outro, sem alibi, são confrontados com seus atos, com a responsabilidade sobre eles.

Aquilo que, para Simmel, é a “tragédia da cultura” (2000), a inevitável separação entre o mundo da vida e o mundo da cultura, em função da sistematização e autonomização das

20 Questão retomada em Brandist (no prelo), artigo de coletânea organizada por Luciane de Paula.

21 Ou “virada linguística”, conforme se adotou acima.

22 De sua parte, Brandist (2000b, 2002) também está atento a esse tema.

23 Tratamos disso em Marchezan (2015).

esferas culturais, que acabam por se tornar alheias à vida, ao homem, preocupa Bakhtin desde seu primeiro pequeno texto (BAKHTIN, 2003). Em resposta a ela, valoriza o mundo da vida, mas não o opõe à teoria – ao modo do que vê em Bergson (BAKHTIN, 2010, p.59-60): o indivíduo depende da validade teórica, mesmo que esta não dependa daquele. Para Bakhtin, é o ato concreto e irrepetível da vida o centro de articulação entre vida e cultura. Por isso mesmo, não poderia ser favorável à dicotomia dos formalistas entre linguagem poética e linguagem prática. Por isso também, explora a relação entre os gêneros primários e os gêneros secundários, “os tipos relativamente estáveis de enunciados”, que circulam, respectivamente, no cotidiano e nas esferas sistematizadas da cultura.

Enunciado no enunciado, enunciado sobre o enunciado

Centrais nas reflexões do Círculo, a citação, a referência ao enunciado do outro, o enunciado no enunciado são também o enunciado sobre o enunciado, a resposta do discurso ao discurso. Focalizamos, neste artigo, a palavra de Brandist sobre a palavra de Bakhtin, Volochínov e Medviédev, uma resposta competente, que, ao expor a obra do Círculo, também expõe sua própria posição valorativa, em outros termos, sua própria posição ideológica.

Brandist defende a necessidade de um conhecimento histórico das obras do Círculo, para que, estudadas com a profundidade que merecem, possam ser-lhes reconhecidas as potencialidades e também as limitações. Por serem mesmo estimulantes, as ideias do Círculo, precisam ser tratadas criticamente. Levadas à mente e não ao coração, conforme salienta.

A contribuição de Brandist, que se mostra em um coerente tratamento de dados, busca examinar tanto as diferenças, as descontinuidades na obra do Círculo de Bakhtin, internamente considerada, quanto as semelhanças, as continuidades entre a obra e suas fontes. Com as primeiras, Brandist problematiza as considerações da obra como um conjunto (totalmente) coerente; com as últimas, problematiza as afirmações de sua (extrema) originalidade.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Trad. aos cuidados de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BAKHTIN, M. Arte e responsabilidade. IN: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. XXXIII-XXXIV.

BAKHTIN, M. **O freudismo**: um esboço crítico. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BAKHTIN, M. O autor e o herói. IN: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira; revisão da tradução Marina

Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997a. p. 23-220.

BAKHTIN, M. O romance de educação na história do realismo. IN: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira; revisão da tradução Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997b. p. 221-234.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. IN: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira; revisão da tradução Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997c. p. 277-326.

BAKHTIN, M. O problema do texto. IN: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira; revisão da tradução Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997d. p. 327-358.

BAKHTIN, M. Os estudos literários hoje. IN: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira; revisão da tradução Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997e. p. 359-368.

BAKHTIN, M. Apontamentos de 1970-1971. IN: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira; revisão da tradução Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997f. p. 369-398.

BAKHTIN, M. Observações sobre a epistemologia das Ciências Humanas. IN: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira; revisão da tradução Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997g, p. 399-414.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp, Hucitec. 1988a.

BAKHTIN, M. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. IN: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp, Hucitec. 1988b. p. 13-210.

BAKHTIN, M. Rabelais e Gógol (Arte do discurso e cultura cômica popular). IN: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp, Hucitec. 1988c. p. 429-430.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. [1929-1963]

BAKHTIN, M./VOLOCHINOV, V.N. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1979.

BRANDIST, C. O idealismo de Bakhtin e o que esse significa para as aplicações de suas ideias. Trad. Renata Coelho Marchezan. (no prelo).

BRANDIST , C. A virada histórica de Bakhtin e seus antecedentes soviéticos. **Bakhtiniana**, São Paulo, vol. 11, n. 1, p. 18-41, Jan./Abril, 2016.

BRANDIST , C. O herói no tribunal da eternidade: a teoria jurídica do romance do Círculo de Bakhtin. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 7, n.1, p. 280-308, Jan./Jun., 2012a. [Trad. Renata Coelho Marchezan]

BRANDIST, C. **Repensando o Círculo de Bakhtin**: novas perspectivas na história intelectual. Trad. Helenice Gouvea e Rosemary H. Schettini. Organização e notas Maria Inês Campos e Rosemary H. Schettini. São Paulo: Contexto, 2012b.

BRANDIST, C. **The Bakhtin Circle**: philosophy, culture and politics. London: Pluto Press, 2002.

BRANDIST, C. Bakhtin, Marxism and Russian Populism. In: BRANDIST, C.; TIHANOV, G. **Materializing Bakhtin**. The Bakhtin Circle and social theory. London: MacMillan Press, 2000a, p. 70-93.

BRANDIST , C. Neo-Kantianism in Cultural Theory: Bakhtin, Derrida and Foucault, **Radical Philosophy**, v. 102, p. 6-16, 2000b.

BRANDIST, C. Bakhtin, Cassirer and Symbolic Forms. **Radical Philosophy**, v. 85, p. 20-27, 1997.

BUBNOVA, T. Sobre as ruínas de Bakhtin ou os perigos da *isegoria*. IN: PAULA, L; STAFUZZA, G. (Org.). **Círculo de Bakhtin**: diálogos in possíveis. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2011. p. 19-32.

GIDDENS, A. Georg Simmel. IN: RAISON, T. (Org.). **Os precursores das ciências sociais**. Trad. Luiz Corção. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971. p. 149-157.

GOLDTHORPE, J. H. Introdução. IN: RAISON, T. (Org.). **Os precursores das ciências sociais**. Trad. Luiz Corção. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971. p. 9-17.

LOFTS, S. G. Bakhtin e Cassirer: o evento e a máquina. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 77-98, Jan./Abril, 2016.

MARCHEZAN, R. C. A noção de autor na obra de M. Bakhtin e a partir dela. **Bakhtiniana**: Revista de Estudos do Discurso, São Paulo, v. 10, n. 3, p. 186-204, Set./Dez, 2015.

MEDVIÉDEV, I. P.; MEDVIÉDEVA, D. A.; SHEPHERD, D. A. polifonia do Círculo. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 99-144, Jan./Abril, 2016.

MEDVIÉDEV, P. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. Tradutoras Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkava Américo. São Paulo: Contexto, 2012.

MORSON, G. S.; EMERSON, C. **Mikhail Bakhtin**: criação de uma prosaística. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.

POOLE, B. Bakhtin and Cassirer: the philosophical origins of Bakhtin's carnival messianism. **The South Atlantic Quarterly**, v. 97, n. 3/4, p. 537-78, Summer/Fall., 1998.

SÉRIOT, P. Préface. In: VOLOŠINOV, V. N. **Marxisme et philosophie du langage**. Les problèmes fondamentaux de la méthode sociologique dans la science du langage. Nouvelle édition bilingue traduite du russe par Patrick Sériot et Inna Tylkowski-Ageeva. Limoges: Lambert Lucas, 2010. p. 13-109.

SIMMEL, G. **Simmel on Culture**: selected writings. Edited by David Patrick Frisby and Mike Featherstone. London: Sage Publications, 2000.

TIHANOV, G. Vološinov, ideology, and language: the birth of Marxist sociology from the spirit of *Lebensphilosophie*. **The South Atlantic Quarterly**, v. 97, n. 3/4, p. 599-621, Summer/Fall., 1998.

VASILEV, N. L. A história da questão sobre a autoria dos “textos disputados” em estudos russos sobre Bakhtin (M. M. Bakhtin e seus co-autores). Tradução de Irina Starostina. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. (Orgs.). **Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006. p. 290-304.

VOLOCHÍNOV, V. N. Palavra na vida e a palavra na poesia: introdução ao problema da poética sociológica. [1926]. IN: VOLOCHÍNOV, V. N. **A construção da enunciação e outros ensaios**. Org., trad. e notas João Wanderley Geraldi; ed. e supervisão da trad. Valdemir Miotello. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013a. p. 71-100.

VOLOCHÍNOV, V. N. Algumas ideias-guia para a obra **Marxismo e filosofia da linguagem**. IN: VOLOCHÍNOV, V. N. **A construção da enunciação e outros ensaios**. Org., trad.

e notas João Wanderley Geraldi; ed. e supervisão da trad. Valdemir Miotello. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013b. p. 251-267.

Artigo recebido em maio de 2016 e aprovado em julho de 2016.

Como citar este trabalho:

MARCHEZAN, Renata Coelho. Enunciado no enunciado, enunciado sobre o enunciado: o Círculo de Bakhtin por C. Brandist. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 14, n. 01, p. 57-82, julho, 2016. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa>>. Acesso em “dia/mês/ano”. <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v14i1.8665>.

COMPAIXÃO E PIEDADE: DIFERENTES MODOS DE INTERAÇÃO AFETIVA

COMPASSION AND PITY: DIFFERENT MODES OF AFFECTIVE INTERACTION

ELIANE SOARES DE LIMA*

RESUMO: Partindo de uma análise de base lexical, orientada pelos parâmetros teórico-metodológicos da semiótica de linha francesa, em sua interpretação tensiva, a intenção deste artigo é a de examinar os pontos de semelhança, mas sobretudo os de divergência, na emergência do sentimento de compaixão ou piedade. Para isso, iniciaremos com uma investigação pautada pelas definições dicionarizadas de diferentes línguas neolatinas, para delas depreender os semas constituintes de cada um desses núcleos passionais, bem como os elementos do seu processo de configuração discursiva. Interessa, ao desdobrar a estrutura sintática subjacente a cada um dos lexemas-afetos, compreender o que, a partir de uma mesma cena predicativa, determina dois modos de interação afetiva distintos: um mais sensível, próprio a um “sentir **com**”, outro mais inteligível, típico de um “sentir **por**”.

* Docente da UNIFRAN – Universidade de Franca. E-mail: eliane.lima@unifran.edu.br .

PALAVRAS-CHAVE: Semiótica. Paixões. Compaixão. Piedade. Interação passional.

ABSTRACT: From a lexical-based analysis, guided by the theoretical-methodological parameters of French Semiotics in its tensive approach, the aim of this article is to examine the points of similarity and, above all, the divergent ones in the production of the feeling of compassion or pity. In doing so, we will start with an investigation based on the dictionary entries of different Romance languages in order to infer the semes that constitute each passionate nucleus, as well as the elements of the process of discourse configuration. By unfolding the syntax structure underlying every lexeme-affection, our interest relies on understanding what determines two modes of different affective interactions – a more sensitive one, which pertains to a “feeling **with**”, and a more intelligible one, typical of a “feeling **for**” – through the same predicative scene.

KEYWORDS: Semiotics. Passions. Compassion. Pity. Affective interaction.

O estudo das paixões em semiótica

As paixões, do ponto de vista da semiótica francesa, interessam enquanto efeitos de sentido derivados de determinada situação de interação, apresentando-se como configurações discursivas passíveis de ser descritas por meio de propriedades sintáticas. De um lado, elas procedem das modulações do estado do sujeito na sua relação com um objeto-valor, ou seja, com os valores investidos no objeto e que o tornam desejável,

detestável, temível etc. De outro, provêm da estrutura modal a partir daí instituída, definidora do “ser” do sujeito apaixonado e da inter-relação que ele estabelece com tal objeto-valor. A passionalidade nasce, dessa forma, diretamente da ligação do sujeito com o objeto, ou, mais especificamente, com o valor que ele representa; o que explica a ideia inicial da teoria de que “para explicar as paixões, é preciso recorrer às relações actanciais, aos programas e percursos narrativos” (BARROS, 2001, p. 62).

Foi pensando assim que, nos primeiros desenvolvimentos da semiótica das paixões, privilegiou-se a análise lexical, procurando examinar as paixões-lexema (cólera, avareza, ciúme etc.) e suas expressões discursivas a partir de uma lógica sintagmática suscetível de explicitar o processo estrutural subjacente às definições. Tratava-se do estudo de interações passionais já fixadas pelo uso em determinada cultura, as quais, além do modo próprio de convocação do sensível e do inteligível, tinham também pré-estabelecida, enquanto configurações canônicas, uma estrutura actancial e narrativa, isto é, um conjunto de funções, ou de “signos passionais”, que permitiam a sua identificação, o seu reconhecimento. É por isso que, segundo Greimas (1983), os lexemas se apresentam como condensações de estruturas discursivas e narrativas, contendo as primeiras informações sobre a maneira como “funcionam” as paixões. Ele explica (1983, p. 251): “as descrições lexemáticas podem constituir, de modo econômico, modelos de previsibilidade para análises discursivas posteriores”.

Cientes do relativismo cultural ligado ao léxico, uma vez que cada língua utiliza formas variadas e específicas para conceituar comportamentos patêmicos de mesma natureza, optamos por iniciar a investigação acerca dos efeitos de sentido passionais de compaixão e piedade também com um exame

de base lexical em diferentes línguas neolatinas (português, francês, italiano e espanhol). Acreditamos que, mesmo mantendo relações semânticas de vizinhança e de imbricação, essas duas paixões possuem particularidades sintáticas específicas, e podem, por isso, ser concebidas como afetos distintos. A significação dicionarizada dessas paixões-lexema, nas línguas consultadas, nos interessa, então, como ponto de apoio para a identificação, avaliação e compreensão das características propriamente formais dos fenômenos significantes que elas nomeiam, com o intuito não de realizar uma investigação puramente semântica, mas de identificar, por meio dos dados levantados pelos semas, os dispositivos e as operações gerais presentes na produção dos dois núcleos patêmicos em pauta – segundo sua concepção na cultura ocidental –, averiguando, além disso, pelo conjunto da organização estrutural latente às definições, as semelhanças e as diferenças de um afeto e outro, bem como a relevância do componente tensivo-fórico para o estudo das paixões na perspectiva da semiótica discursiva.

Assim, percorreremos, a princípio, as definições de compaixão e piedade encontradas em alguns dos dicionários das principais línguas neolatinas, o português, o francês, o italiano e o espanhol, isso porque nossa intenção é a de depreender, por meio desta consulta variada, as peculiaridades da cena predicativa que faz emergir a afetividade em questão, para, em seguida, poder chegar a uma (re)formulação sintática do conteúdo semântico de compaixão e piedade. O intuito é o de transformar, como fazia Greimas (1983, 1993, 2002), os “nomes-lexema” em “patemas-processo”, identificando, a partir daí, tanto as organizações modais subjacentes, quanto as operações tensivas que as predispõem a participar de configurações passionais ora mais sensíveis ora mais inteligíveis.

A investigação das acepções nas diferentes línguas em

pauta se justifica pelo nosso interesse de poder delinear uma visão mais abrangente, propícia à comparação das definições registradas para as duas paixões-lexemas. Esperamos com isso poder apreender as condições de emergência da interação afetiva estabelecida em um estado de alma e outro, verificando as peculiaridades próprias à manifestação discursiva de um e outro efeito passional.

Entre compaixão e piedade: diferentes tipos de pesar pelo outro

Tanto compaixão quanto piedade, independente das interpretações axiológicas que recebam nas diferentes culturas, remetem, de maneira geral, ao pesar provocado quando se testemunha o sofrimento de um ser vivo. Todavia, conforme assinala Ricot (2013, p. 91¹), “é rude a concorrência lexical para exprimir o sentimento experimentado diante da infelicidade de outrem”. Entre compaixão e piedade, há pena, dó, comiseração, lástima, condoimento, caridade, enternecimento, pesar, simpatia etc., “como se esta multiplicação terminológica fosse o indício de uma busca desesperada por uma palavra enfim apropriada, uma ideia adequada, difícil de estabelecer em razão dos impasses encontrados em torno da própria noção e de seu papel na vida moral” (RICOT, p. 92²).

As acepções encontradas para esses lexemas em grande parte dos dicionários de língua portuguesa, por exemplo, não

1 Trecho original: “La concurrence lexicale est rude pour exprimer le sentiment éprouvé devant le malheur d’autrui.”

2 Trecho original: “Comme si cette multiplication terminologique était l’indice d’une recherche désespérée, grâce à un mot enfin approprié, d’une idée adéquate, difficile à établir en raison des écueils rencontrés autour de la notion elle-même et de son rôle dans la vie morale.”

dizem muito, na maioria das vezes, a respeito da nuance entre o significado de cada um deles, colocando-os, ao contrário, como se pode observar abaixo (Quadro 1), uns como sinônimos dos outros.

Quadro 1 – Quadro comparativo do léxico em língua portuguesa relacionado ao campo semântico de compaixão e piedade.

CAMPO LEXICAL NO QUAL SE INSCREVEM COMPAIXÃO E PIEDADE	
Acepções dicionarizadas	
amerceamento	<i>s.m.</i> 1 ato ou efeito de amercear(-se); amerceadura, compaixão; 2 remissão total ou parcial da culpa. *amercear(-se): v.t.d.p.1 conceder mercê a; compadecer-se, apiedar-se; [...]
caridade	<i>s.f.</i> [...] 2 Derivação: por metonímia. ato pelo qual se beneficia o próximo, esp. os pobres e os desprotegidos; 3 disposição favorável em relação a alguém em situação de inferioridade (física, moral, social etc.); compaixão, benevolência, piedade; [...]
comiseração	<i>s.f.</i> sentimento de piedade pela infelicidade de outrem; compaixão, miseração.
compadecimento	<i>s.m.</i> 1 ato ou efeito de compadecer(-se); compaixão; 1.1 condescendência, benevolência. *compadecer(-se): v.t.d.p. 1 sentir compaixão (de), condoer-se (de). [...]
compungimento	*compungir(-se): v.t.d.p. [...] 2 causar a, ou sentir enternecimento; sensibilizar(-se).
condoimento	<i>s.m.</i> sentimento ou estado de quem se condói; compaixão, condolência, pena.

condolência	<i>s.f.</i> 1 estado de quem se condói; sentimento de pesar; compaixão, pena. [...]
dó	<i>s.m.</i> 1 sentimento de pena com relação a alguém, a si mesmo ou a alguma coisa; compaixão; 2 expressão de grande tristeza e mágoa por alguém, por si ou por alguma coisa; pesar. [...]
enternecimento	<i>s.m.</i> [...] 2 sentimento de pena com relação a alguém, a si mesmo ou a coisa; compaixão, dó.
lástima	<i>s.f.</i> ato ou efeito de lastimar(-se); 1 sentimento de pena; compaixão, dó; 2 Derivação: por metonímia. Aquilo que merece ser lastimado; mal; 3 lamentação interminável; queixa, lamúria; 4 revés da fortuna; desgraça, desdita, infortúnio.
misericórdia	<i>s.f.</i> 1 sentimento de dor e solidariedade com relação a alguém que sofre uma tragédia pessoal ou que caiu em desgraça; dó, compaixão, piedade; 2 ato concreto de manifestação desse sentimento, como o perdão; indulgência, graça, clemência. [...]
pena	<i>s.f.</i> 2 sofrimento; aflição; 3 compaixão, piedade, comiseração; 4 tristeza, amargura, pesar. [...]
pesar	[...] <i>s.m.</i> 12 sentimento de tristeza, de desolação.
simpatia	<i>s.f.</i> 1 afinidade moral, similitude no sentir e no pensar que aproxima duas ou mais pessoas; [...] 5 faculdade de compenetrar-se das ideias ou sentimentos de outrem; [...]
<p>Fonte: Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. 1.ed. Rio de Janeiro: Objetiva; 2009³.</p>	

Fonte: Elaboração própria.

3 Embora só as definições do Dicionário Houaiss da língua portuguesa tenham sido aqui elencadas, a consulta estendeu-se a vários outros dicionários de português. A opção pela apresentação de um único, como representante da língua de um modo geral, deve-se à falta de distinção significativa entre as acepções encontradas

Mesmo as definições de compaixão e piedade propriamente ditas, embora chamem, em alguns casos, a atenção para certa distinção entre as acepções, frequentemente, cruzam os conteúdos, apresentando-as como paixões equivalentes (Quadro 2).

Quadro 2: Quadro comparativo das definições de compaixão e piedade encontradas em dicionários de língua portuguesa.

COMPAIXÃO	PIEIDADE
Acepções dicionarizadas	
<p><i>s.f.</i> sentimento que nos desperta a desgraça; pesar que nos desperta o mal alheio, dó; comiseração; o estado daqueles infelizes causa compaixão; [...]</p>	<p><i>s.f.</i> Devoção, amor e respeito pelas coisas religiosas; religião, devoção. // Respeito pelos mortos. // Sentimento inspirado pelos males alheios e que se dispõe a remediá-los ou a mitigá-los. // Compaixão; dó; comiseração. [...]</p>
<p>Fonte: Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa, vol. 4, Caldas Aulete, 4ª ed., Rio de Janeiro: Delta, 1958.</p>	
<p><i>s.f.</i> Pesar que em nós desperta a infelicidade, a dor, o mal de outrem; piedade, pena, dó, condolência.</p>	<p><i>s.f.</i> 1 Amor e respeito às coisas religiosas; religiosidade; devoção. 2 Pena dos males alheios; compaixão, dó, comiseração; [...]</p>
<p>Fonte: Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa, 3ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.</p>	

<p>s.f. sentimento piedoso de simpatia para com a tragédia pessoal de outrem, acompanhado do desejo de minorá-la; participação espiritual na infelicidade alheia que suscita um impulso altruísta de ternura para com o sofredor.</p>	<p>s.f. 1 devoção, amor pelas coisas religiosas; religiosidade; 1.1 Rubrica: religião; virtude que permite render a Deus o culto que lhe é devido; 2 compaixão pelo sofrimento alheio; comiseração, dó, misericórdia.</p>
<p>Fonte: Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. 1.ed. Rio de Janeiro: Objetiva; 2009.</p>	
<p>s.f. 1. Sentimento benévolo que nos inspira a infelicidade ou o mal alheio. 2. Dó; lástima; piedade.</p>	<p>1. Prática das leis religiosas. = DEVOÇÃO 2. Vontade de diminuir ou se solidarizar com o sofrimento alheio. = COMPAIXÃO, DÓ, LÁSTIMA, MISERICÓRDIA</p>
<p>Fonte: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, http://www.priberam.pt/DLPO/piedade (consultado em 28-11-2013).</p>	

Fonte: Elaboração própria.

Embora haja uma remissão à religiosidade, a certo “dever religioso”, no caso da piedade, que não aparece na definição de compaixão, essas duas paixões “nucleares”, se assim podemos dizer, são claramente concebidas como sendo sinônimas. Na designação de compaixão aparece o termo “sentimento piedoso”, “piedade”, e, do mesmo modo, na de piedade há sempre a referência à compaixão. Com os termos “periféricos” (pena, dó, comiseração etc.) o mesmo se verifica, e o que temos é na, maioria das vezes, um grupo de palavras consideradas parassinônimas, que remetem umas às outras sem maior detalhamento da nuance existente entre as interações afetivas distintamente nomeadas.

Se pensarmos, por outro lado, na práxis enunciativa envolvida no uso dessas paixões-lexema, a relação de sinonímia entre

elas parece se diluir um pouco, e um termo é quase sempre preferido em vista dos outros, a depender da situação e da conotação que queremos afirmar ou negar. Isso porque, mesmo com as definições dicionarizadas não salientando a diferença entre uma paixão e outra, sabemos que o sentimento de pesar pelo padecimento de outrem pode se apresentar tanto de forma natural, irrefletida – quando há mesmo um movimento de partilha da dor daquele que sofre, um “sentir com” –, quanto como resultado de uma avaliação menos espontânea, mais cognitiva, a partir da qual o observador, ao assumir uma perspectiva exterior e objetiva, compara a sua situação positiva àquela disfórica do sofredor, sensibilizando-se mediante um “sentir por”, que põe em cena não a comunhão de sentimentos, mas uma relação de alteridade entre um e outro, entre aquele que testemunha o padecimento e aquele que o vive. Como assinala Rousseau (2004, p. 310), “a piedade é doce, porque, ao nos colocarmos no lugar daquele que sofre, sentimos contudo o prazer de não sofrer com ele”.

De acordo com Ricot (2013, p. 10⁴), “a língua hesita hoje em usar a palavra piedade porque o termo acabou adquirindo no uso uma significação de condescendência, e mesmo de desprezo e desdém, que parece não ter contaminado tão fortemente o de compaixão”. De fato, nos dicionários de referência da língua francesa (Quadro 3), as definições de compaixão e piedade apontam mais claramente para essa diferença de configuração da identificação entre os sujeitos em cada um dos casos. Mesmo concebidas como estados de alma sinônimos, na acepção de compaixão aparece o sema da partilha; o que não acontece no caso da piedade, quando se faz inclusive menção a certo desprezo.

4 Trecho original: “[...] la langue hésite aujourd’hui à employer le mot de pitié parce que le terme a pris, assez souvent dans l’usage, une signification de condescendance, voire de mépris et de dédain, qui semble avoir moins contaminé celui de compassion.”

Quadro 3: Quadro comparativo das definições encontradas em dicionários de língua francesa.

COMPASSION (Compaixão)	PITIÉ (Piedade)
Acepções encontradas em dicionários de língua francesa	
<p><i>nf</i> Sentiment qui nous fait compatir. 2 État de celui qui est à plaindre.</p> <p><i>sf</i> Sentimento que nos faz sofrer com o outro. 2 Estado daquele por quem se lamenta.</p>	<p><i>nf</i> 1 Sentiment qui saisit à la vue des souffrances et qui porte à les soulager. 2 Pitié, se dit quelquefois en un sens où il entre quelque mépris.</p> <p><i>sf</i> 1 Sentimento que nos toma ante os sofrimentos de outrem e que nos inclina a aliviá-los. 2 Piedade, diz-se algumas vezes com algum desprezo</p>
<p>Fonte: Dictionnaire de français Littré (en ligne). Disponível em: http://littré.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/compassion</p>	
<p>Littér. Sentiment qui porte à plaindre et partager les maux d'autrui.</p> <p>Literal. Sentimento que nos compele a ter pena dos males alheios e a compartilhá-los.</p>	<p>1 Sympathie qui naît de la connaissance des souffrances d'autrui et fait souhaiter qu'elles soient soulagées. 2 Sentiment de commisération accompagné d'appréciation défavorable ou de mépris.</p> <p>1 Simpatia que nasce a partir do reconhecimento dos sofrimentos alheios e que nos faz desejar que eles sejam aliviados. 2 Sentimento de comisseração acompanhado de apreciação desfavorável ou de desprezo.</p>
<p>Fonte: Dictionnaire Le Petit Robert de la langue française. CD-ROM</p>	

Fonte: Elaboração própria.

Nos dicionários de língua italiana, por sua vez, embora os

termos compaixão e piedade também apareçam como sinônimos, com os dois “tipos de pesar” sendo mencionados, ocorre exatamente o contrário, e é a piedade o afeto definido de maneira mais positiva, euforizada, considerada como um sentimento forte, de natureza propriamente patêmica, e não a compaixão, a qual está associada o sema pejorativo do desprezo e do desdém. Mesmo com a presença do sema da “partilha”, do “sentir com”, o sentimento compassivo é, na maioria das vezes, como se pode observar no quadro comparativo reproduzido abaixo (Quadro 4)⁵, passível de uma apreciação negativa, disforizada.

Quadro 4: Quadro comparativo das definições de compaixão e piedade encontradas em dicionários de língua Italiana.

COMPASSIONE (Compaixão)	PIETÀ (Piedade)
Acepções encontradas em dicionários de língua italiana	
<p>s.f. 1 Atteggiamento comprensivo e soccorrevole di fronte ad uno stato penoso [...] Situazione o condizione che induca a assistere altri con la própria partecipazione affettiva. 2 Reazione negativa sottolineata da disprezzo, di fronte alle azione o al comportamento altrui [...]</p>	<p>s.f. 1 Sentimento di dolorosa e premurosa partecipazione alla infelicità altrui [...] 2 lett. La riverenza o la devozione, in quanto riconducibili all'ambito degli affetti o dei doveri domestici, sociali, religiosi [...]</p>
<p>s.f. 1 Comportamento comprensivo e auxiliador diante de um estado penoso [...] Situação ou condição que induz a ajudar outras pessoas, participando afetivamente. 2. Reação negativa acentuada pela indiferença diante de ações ou do comportamento alheio [...]</p>	<p>s.f. 1 Sentimento de dolorosa e atenciosa participação na infelicidade alheia [...]. 2. (lit.) A reverência ou a devoção enquanto direcionadas aos afetos ou aos deveres domésticos, sociais, religiosos [...]</p>
<p>Fonte: DEVOTO, Giacomo; OLI, Gian Carlo Dizionario della Lingua Italiana. Firenze: Le monnier, 1971.</p>	

5 A tradução dos verbetes em italiano foi gentilmente feita por Carolina Tomasi.

<p>s.f. 1 Sentimento di sofferto partecipazione ai dolori altrui [...] 2 sentimento di disprezza e insofferenza verso qcn. o qcs. che è meschino, ridicolo, brutto [...] SIN. 1 clemenza, comiserazione, misericordia, pena, pietà [...]</p> <p>s.f. 1 Sentimento de sofrida participação nas dores alheias. [...] 2 sentimento de desdém e de intolerância para com qualquer pessoa ou qualquer coisa, que é mesquinha, ridícula, desagradável [...]. SIN. 1. Clemência, comiseração, misericórdia, pena, piedade [...]</p>	<p>s.f. 1 Sentimento di compassione, partecipazione e solidarietà per la sofferenza o l'infelicità altrui [...] 2 affeto, amore e rispetto verso qcn. o qcs. [...] 3a relig., nel cristianesimo, uno dei setti doni dello Spirito Santo che consente di sviluppare e perfezionare la virtù della guistizia 3b relig., culto, devozione religiosa [...] SIN. 1 clemenza, commiserazione, compassione, indulgenza, misericordia, umanità 2 affeto, amore, rispetto, pietas. CONTR. 1 cinismo, crudeltà, durezza, insensibilità 2 disprezzo, irriverenza, odio [...]</p> <p>s.f. 1 Sentimento de compaixão, participação e solidariedade pelo sofrimento ou infelicidade de outrem [...] 2. Afeto, amor e respeito a qualquer pessoa ou a qualquer coisa [...]. 3a. Relig., no cristianismo, um dos sete dons do Espírito Santo que permite desenvolver e aperfeiçoar a virtude da justiça. 3b. Relig., culto, devoção religiosa [...]. SIN. 1 clemência, comiseração, compaixão, indulgência, misericórdia, humanidade 2 afeto, amor, respeito, piedade. CONTR. 1 cinismo, crueldade, dureza, insensibilidade 2 desprezo, irreverência, ódio [...]</p>
<p>Fonte: Grande Dizionario italiano dell'uso. Torino: Editrice Torinense, 2000.</p>	
<p>s.f. 1 Sentimento di pietà verso chi è infelice, verso i suoi dolori, le sue disgrazie, i suoi difetti; partecipazione alle sofferenze altrui [...]</p> <p>s.f. 1 Sentimento de piedade por aquele que é infeliz, por suas dores, suas desgraças e seus defeitos; participação no sofrimento do outro [...]</p>	<p>s.f. 1 a. Sentimento di affettuoso dolore, di commossa e intensa partecipazione e di solidarietà che si prova nei confronti di chi soffre [...]</p> <p>s.f. 1 a. Sentimento de afetuosa dor, de comoção e intensa participação e de solidariedade que se experimenta em relação a quem sofre [...].</p>
<p>Fonte: Treccani. it L'enciclopedia italiana. Disponível em: http://www.treccani.it/vocabolario/tag/compassione/</p>	

Fonte: Elaboração própria.

Nos dicionários de espanhol, compaixão e piedade também são consideradas sinônimas, mas a constância do sema da religiosidade na definição desta última (Quadro 5) chama a atenção, apontando para a conotação do “dever” (moral) presente nesse tipo de interação. Diferentemente do que acontece nos outros dicionários examinados, nos quais esse sema pode aparecer explicitado ou não, no contexto espanhol, sua presença é fato consolidado. O que, de certa forma, faz subentender, por comparação, uma interpretação sobre a natureza mais espontânea do sentimento de compaixão.

Quadro 5: Quadro comparativo das definições de compaixão e piedade encontradas em dicionários de língua espanhola.

COMPASIÓN (Compaixão)	PIEDAD (Piedade)
Acepções encontradas em dicionários de língua espanhola	
<p><i>s/f</i> Sentimiento de lástima por el mal o desgracia ajenos[...] SIN. Commiseración, lástima, piedad, misericordia, caridad. ANT. Insensibilidad, crueldad.</p> <p><i>s/f</i> Sentimiento de lástima pelo mal ou desgraça alheios [...] SIN. Comiseração, lástima, piedade, misericórdia, caridade. ANT. Insensibilidade, crueldade.</p>	<p><i>s/f</i> 1 Compasión hacia la persona que sufre. 2 Amor a los padres y a las cosas sagradas. 3 Celo en el cumplimiento de los deberes religiosos. SIN. 1 Misericordia, lástima. 2 Caridad, veneración. 3 Devoción.</p> <p><i>s/f</i> 1 Compaixão pela pessoa que sofre. 2 Amor aos pais e às coisas sagradas. 3 Zelo no cumprimento dos deveres religiosos. SIN. 1 Misericórdia, lástima. 2 Caridade, veneração. 3 Devoção.</p>
<p>Fonte: Gran Diccionario de la lengua española. Alcabendas-Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1985.</p>	

<p><i>s/f</i> Lástima, ternura y comprensión que una persona siente hacia otra que sufre o tiene problemas [...] SIN. Misericordia, commiseración, piedad. ANT. Insensibilidad, crueldad.</p> <p><i>s/f</i> Lástima, ternura e compreensão que uma pessoa sente por outra que sofre ou tem problemas [...] SIN. 1 Misericórdia, comiseração, piedade. ANT. Insensibilidade, crueldade.</p>	<p><i>s/f</i> 1 Sentimiento de compasión por alguien que sufre [...] 2 Sentimiento de religiosidad y devoción por lo que es o se considera sagrado o digno de veneración [...] SIN. 1 Compasión, clemencia, misericordia. 2 Fervor, devoción.</p> <p><i>s/f</i> Sentimento de compaixão por alguém que sofre [...] 2 Sentimento de religiosidade e devoção pelo que é ou se considera sagrado ou digno de veneração [...] SIN. 1 Compaixão, clemência, misericórdia. 2 Fervor, devoção.</p>
<p>Fonte: Gran diccionario de uso del español actual. Alcubendas-Madrid, Sociedad General Española de Librería, 2001.</p>	
<p><i>f.</i> Sentimiento de commiseración y lástima que se tiene hacia quienes sufren penalidades o desgracias.</p> <p><i>f.</i> Sentimento de comiseração e lástima que sentimos diante aqueles que sofrem penalidades ou desgraças.</p>	<p><i>f.</i> Virtud que inspira, por el amor a Dios, tierna devoción a las cosas santas, y, por el amor al prójimo, actos de amor y compasión. // 2 Amor entrañable que consagramos a los padres y a objetos venerandos. // 3 Lástima, misericórdia, commiseración [...]</p> <p><i>f.</i> Virtude que inspira, pelo amor a Deus, terna devoção às coisas santas, e, por amos ao próximo, atos de amor e compaixão. // 2 Grande amor que devotamos aos pais e aos objetos veneráveis. // 3 Lástima, misericórdia, comiseração [...]</p>
<p>Fonte: Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española, 2001, tomo I.</p>	

Fonte: Elaboração própria.

Esse breve levantamento das definições de compaixão e piedade nos dicionários das principais línguas neolatinas permite constatar que, mesmo sendo concebidas como paixões sinônimas, de tal forma que as acepções se cruzam e até

mesmo se confundem, existem, com efeito, duas experiências passionais possíveis subjacentes ao estabelecimento do pesar pelo sofrimento de outrem: uma originária da plena identificação com o outro, própria ao “sentir **com**”, e a outra de uma posição de alteridade em relação a seu padecimento, atrelada ao “sentir **por**”. O vestígio, no léxico, dessa assimilação da diferença qualitativa no modo de configuração da interação afetiva instaurada a partir da observação da dor alheia se esclarece, sobretudo, quando examinamos a raiz etimológica dos termos em questão (Quadro 6).

Quadro 6: Quadro comparativo da raiz etimológica de compaixão e piedade.

COMPAIXÃO	PIEIDADE
Etimologia	
lat. <i>compassio, ónis</i> ‘ <u>comunidade de sentimentos, sofrimento comum</u> ’.	lat. <i>piētas, átis</i> ‘ <u>cumprimento do dever, virtude, justiça, fidelidade</u> ’.
Fonte: Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. 1.ed. Rio de Janeiro: Objetiva; 2009, (grifo nosso).	
CŌMPĀSSĪŖ, ŐNĪS, s. ap. f. (de compati) TERT. <u>Sofrimento commum. § Comunhão, participação. Compassio sententiarum.</u> TERT. Comunhão de opiniões. § PROP. FORT. Compaixão. [...]	PĪĒTĀS, ĀTĪS, s. ap. f. (de pius) 1° <u>Cumprimento do dever, virtude, justiça, fidelidade, lealdade;</u> 2° Cumprimento dos deveres religiosos, <u>sentimento religioso, piedade, culto, devoção;</u> [...]
CŌMPĀSSĪBĪLĪS, Ē, adj. (de compati) TERT. Que <u>soffre com, que partilha o sofrimento.</u> § [...]	PĪŪS, Ā, ŪM, adj. Que <u>cumpre o dever, virtuoso, puro, justo, honrado, honesto, casto;</u> [...] 2° Que presta o culto devido aos deuses, piedoso, pio, religioso; devoto; [...]
Fonte: SARAIVA, F. R. dos S. Novíssimo dicionário latino-português. Redigido segundo o plano de L. Quicherat. 11ed. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2000, (grifo nosso).	

Fonte: Elaboração própria.

A identificação dos dois “tipos de pesar”, que de certa forma ainda hoje recobrem, na prática discursiva, o campo semântico de compaixão e piedade, corresponde, como se pode ver, a resquícios da etimologia. O sentimento de partilha, de plena identificação com o sofrimento alheio percebido e sentido como sendo próprio diz respeito, a partir desse fundamento etimológico, à compaixão – “*compassio*, comunidade de sentimentos; sentimento comum”; enquanto o outro, mais próximo a uma obrigação moral, à ideia de conduta esperada, virtuosa, refere-se à piedade – “*pietas*, cumprimento do dever; virtude; justiça; fidelidade” – cujo grande exemplo literário é Eneias, da *Eneida* de Virgílio, qualificado *pío*, embora não haja em sua conduta nenhuma manifestação própria ao sentimento de compaixão.

Nesse sentido, mesmo havendo a frequente “mistura” e “confusão” entre os nomes dados a esses fenômenos passionais, com um tomado pelo outro – piedade como compaixão, ou vice-versa, ou reconhecidos ainda como dó, pena, comiseração, lástima, pesar etc. –, a distinção entre duas formas de lamentar o sofrimento alheio é evidente, o que chama a atenção para a distinção semântica em cada um dos casos. Conforme explica Ricot (2013, p. 13⁶):

Ser tomado de compaixão, compartilhar, “sentir com”, da mesma forma que sentir comiseração, é experimentar uma emoção ante a miséria de outrem. Sobre esse aspecto, a compaixão possui uma vantagem inscrita na estrutura de sua etimologia latina, pois ela indica explicitamente a partilha do sofrimento: a relação com o outro, legível diretamente na própria palavra [...].

6 Trecho original: “Être ému de compassion, compatir, ‘pâtir avec’, de même qu’éprouver de la commisération, c’est ressentir une émotion à la vue de la misère d’autrui. Par ce trait, la compassion possède un avantage inscrit dans la structure de son étymologie latine puisqu’elle indique explicitement la co-souffrance: la relation à l’autre, lisible très directement dans le mot lui-même [...]”

Ele acrescenta (RICOT, p. 21⁷): “a comisseração é ‘um sentimento que nos coloca no lugar daquele que sofre’, porque nos comunicamos diretamente com o seu sofrimento. [...] Sofrer ‘com’ o outro é, portanto, sofrer ‘como’ o outro”. Esse tipo de posicionamento perante a dor de outrem seria, contudo, diferente daquele característico à piedade, quando, conforme assinala o autor (RICOT, p. 21-22⁸):

[...] o padecimento do outro não é o meu. Posso ser afetado pelo seu sofrimento, mas tal sofrimento não é o meu; não sinto o que ele sente, nem imediata, nem diretamente. [...] Identificação não imediata, mas mediada: ela exige uma ‘mediação’ que traz à cena a irredutível alteridade daquele que é, no entanto, meu semelhante.

Trata-se, portanto, de posicionamentos e modos de interação afetiva diversificados perante o padecimento de outrem, a partir dos quais se pode estabelecer tanto uma identificação fusional, que coloca os interactantes em uma posição de igualdade, de sincronização patêmica, quanto uma identificação com o sofrimento do outro, marcada pela posição de alteridade, na qual se mantém um distanciamento, garantindo ao observador, pelo fato de se encontrar em melhor situação, cer-

7 Trecho original: “La commisération est ‘un sentiment qui nous met à la place de celui qui souffre’ parce que sa souffrance se communique à nous directement. [...] Pâtir ‘avec’ autrui serait donc pâtre ‘comme’ autrui.”

8 Trecho original: “[...] la souffrance d’autrui n’est pas la mienne. Je peux être affecté par sa souffrance, mais cette souffrance n’est pas ma souffrance, je n’éprouve pas immédiatement et directement ce qu’il éprouve [...] Identification non pas immédiate mais médiate: elle exige une ‘médiation’ qui tienne compte de l’irréductible altérité de celui qui est pourtant mon semblable.”

ta superioridade. Nas palavras de Fontanille (2005, p. 241⁹), “no primeiro caso, o outro é tratado como um semelhante no movimento mesmo de uma identificação-participação; e, no segundo caso, a avaliação é comparativa, e não absoluta [...]”.

A compaixão, ao carregar os semas do “comum”, da “comunhão”, é, dessa forma, um sentimento mais espontâneo, de origem natural e instintiva, uma partilha mesmo do padecimento do outro, um “sentir junto”, isto é, um “sentir **com**”. A piedade, por outro lado, ressaltando o dever moral e a religiosidade, a virtude, aponta para o domínio da razão na configuração afetiva, para a determinação social do estado de alma, a obrigação do sentir em relação ao mal vivido pelo outro, e caracteriza a alteridade e a dissimetria intersubjetiva que configura o compadecimento pelo outro, o “sentir **por**”.

De toda forma, é preciso ir além de uma simples interpretação dos semas. É necessário, como salientavam Greimas e Fontanille (1993), estabelecer, a partir dos segmentos definicionais levantados, os elementos do processo de configuração discursiva de tais estados de alma, de modo que o importante agora é compreender quais circunstâncias de estabelecimento da interação patêmica fazem com que a compaixão seja mais ligada ao sentimento de pesar em si, à identificação e à sensibilização passional que suscitam uma interação tônica, um “sentir **com**”, sendo mais da ordem do sensível, enquanto a piedade, a uma avaliação mais objetiva e distanciada da situação de sofrimento alheio, à alteridade e à moralização, ao inteligível, fazendo surgir um “sentir **por**”, com menor interação intersubjetiva.

9 Trecho original: “[...] dans le premier cas, l’autre est traité comme un semblable dans le mouvement même de participation-identification; et, dans le second cas, l’évaluation est comparative, et non absolue [...]”.

A tradução sintáctica da significação: a estrutura subjacente à definição

O ponto de vista da semiótica das paixões é o da complexidade, ou seja, o da correlação entre dispositivos e dimensões provenientes de diversos níveis de geração do sentido, de maneira que a todo estado passional subjaz uma estrutura sintáxico-narrativa da qual é possível identificar não só os dispositivos modais, encontrados no fulcro da existência semiótica do sujeito apaixonado, mas também, como temos defendido, as condições subjacentes à sua configuração.

Greimas e Fontanille, no exame da avareza (1993, p. 101), explicam que “o estudo dos lexemas passionais exige primeiro a substituição de uma definição à sua denominação, depois uma reformulação sintática da própria definição”, esclarecendo: “trata-se, em suma, de transformar papéis patêmicos, cujos ‘nomes-lexema’ atestam a existência em dado uso, em patemas-processo e de pôr às claras, graças à análise e à catálise conjugadas, as organizações modais subjacentes”.

O primeiro passo da investigação, de acordo com a maneira de analisar dos autores citados, deve ser, por conseguinte, um levantamento dos segmentos definicionais (Quadro 7) que estão na base dos lexemas examinados, por serem eles os detentores das principais características (sintáticas) do modo de interação afetiva típico à paixão estudada, à cena narrativa em questão. No exame das condições de configuração dos efeitos passionais de compaixão e piedade privilegiaremos, pois, ao defender a distinção entre eles, os semas passíveis de ser depreendidos a partir da raiz etimológica dos lexemas. Temos, então:

Quadro 7: Descrição dos segmentos definicionais dos termos em análise.

COMPAIXÃO	PIEIDADE
sofrimento comum; comunhão, participação.	cumprimento do dever; religiosidade, virtude.
simetria; identificação.	dissimetria; alteridade.
“sentir com ”	“sentir por ”

Fonte: Elaboração própria.

Cientes de que se trata, em ambos os casos, do sentimento-resposta perante o padecimento de outrem, uma primeira constatação a propósito da semelhança do dispositivo actancial pode ser feita: para que o sentimento de compaixão e/ou piedade surja, é preciso haver, independente do investimento figurativo que recebam no nível discursivo, (i) um dano, (ii) um sujeito por ele afetado e (iii) um sujeito que testemunha a cena em questão. Ademais, essa primeira imposição estrutural e actancial nos leva a inferir ainda um ou outro princípio comum entre os dois estados de alma: a relação intersubjetiva entre os sujeitos envolvidos – o sofredor, objeto-valor ao qual a afetividade suscitada é dirigida; e a testemunha do padecimento, o sujeito da percepção –, assentada no componente fiduciário, o **crer**, que, nesse caso, desencadeia o processo de interação patêmica, o **modo** de conjunção interactancial. Se-

gundo Fontanille (2005, p. 241¹⁰):

Toda esta série comporta dois pressupostos indispensáveis.

A saber:

1. Que o outro esteja em uma situação disfórica: o que implica evidentemente uma apreciação de sua situação, no plano tímico e também axiológico; [...].
2. Que o outro seja reconhecido como um semelhante. [...] experimentar compaixão ou piedade é identificar ao menos um traço compartilhado, que faz do outro um semelhante [...].

Em resumo, para que se configure o estado de alma compassivo ou piedoso, dois “mecanismos” devem atuar na instauração da interação (perceptiva): (i) a interpretação da situação disfórica que se apresenta ao sujeito da percepção; e (ii) o movimento de assemelhação, isto é, de identificação com o sujeito que sofre, seja ela uma identificação plena ou parcial. Ainda nas palavras do autor (FONTANILLE, 2005, p. 241¹¹), “esta apreciação pode ser puramente participativa (pôr-se no lugar do outro), uma identificação somática e sensível; mas ela pode também ser avaliativa, e é então que a manifestação do julgamento se torna depreciativa (nela entra ‘algo de desprezo’)”.

O sujeito compassivo ou piedoso, ao ser testemunha do sofrimento alheio, e acreditando partilhar os mesmos valores,

10 Trecho original: “Toute cette série comporte deux présupposés indispensables. À savoir: 1. Que l’autre soit dans une situation dysphorique: cela implique évidemment une appréciation de sa situation, au plan thymique, voire axiologique; [...]. 2. Que l’autre soit reconnu comme un semblable. [...] éprouver de la compassion ou de la pitié, c’est identifier au moins un trait partagé, qui fera de l’autre un semblable [...].”

11 Trecho original: “[...] cette appréciation peut être purement participative (se mettre à la place d’autrui), une identification somatique et sensible; mais elle peut aussi être évaluative, et c’est alors que la seule manifestation du jugement devient dépréciative (il y entre ‘quelque chose du mépris’).”

compadece-se, em um movimento de conjunção, porque **crê-saber** o que o outro está sofrendo, o efeito causado pelo mal que o assola. Assim, o **crer(-saber)**, ao estabelecer, na situação de produção de tais efeitos patêmicos, o elo entre o sujeito da percepção e o objeto percebido, apresenta-se como operação juntiva, como o pivô passional de tais interações afetivas. É ele o responsável pelo “despertar” da experiência patêmica, o elemento que, ao marcar um movimento de identificação, de reconhecimento, assinala a competência do sujeito apaixonado para sentir. Conforme explica Greimas (1983, p. 119¹²), “o re-conhecimento, ao contrário do conhecimento, é uma **operação de comparação** daquilo que é ‘proposto’ [...] e daquilo que já se sabe e/ou se crê”. Ele acrescenta (1983, p. 119¹³), “fica claro que o ‘reconhecimento’ é, antes de mais nada, o controle da adequação do novo e do desconhecido ao antigo e ao conhecido, e que a verdade ou falsidade da proposição submetida ao julgamento não passa de seu efeito secundário”.

Instaura-se, pois, a propriedade formal fundante das cenas passionais em questão: o sujeito apaixonado, seja o compassivo, seja o piedoso, concebe, a partir da manifestação do sofrimento de outrem (o **parecer**), e da comparação consigo mesmo, a imanência (o **ser**) do padecimento, fundando o imaginário (o **crer-saber**) que o potencializa para sentir. Esse fazer interpretativo, como operação fundada no reconhecimento (GREIMAS, 1983), é, portanto, o elemento-chave da estruturação patêmica do efeito de compaixão e piedade; ele é o responsável pela patemização que faz do sujeito da

12 Trecho original: “Or, la re-connaissance, contrairement à la connaissance, est une *opération de comparaison* de ce qui lui est ‘proposé’ [...] et de ce qu’il sait/croire déjà.”

13 Trecho original: “On voit bien que la ‘reconnaissance’ est tout d’abord le contrôle de l’adéquation du nouveau et de l’inconnu à l’ancien et au connu, et que la vérité ou la fausseté de la proposition soumise au jugement n’en est que l’effet secondaire.”

percepção um sujeito apaixonado, um sujeito compassivo e/ou piedoso.

Nas palavras, e no contexto teórico, do filósofo Adam Smith (1999, p. 24-25¹⁴), essa interpretação se confirma:

[...] nós só podemos formular uma ideia sobre a maneira pela qual eles são afetados quando concebemos o que nós mesmos sentiríamos na mesma situação. [...] É só pela imaginação que nós podemos idealizar quais são as suas sensações. E esta capacidade nos permite representar aquilo que poderiam ser nossas próprias sensações se estivéssemos em seu lugar. [...] Seus padecimentos, quando eles são, então, despertados em nós, quando os adotamos e os fazemos nossos, começam a nos afetar; [...]

A atividade epistêmica, como ato cognitivo que sensibiliza e patemiza a relação interactancial, está, nesse sentido, no cerne desse tipo de interação afetiva. De toda maneira, se há um princípio estruturador comum a ambos os estados de alma – que pode talvez explicar o fato de os afetos em causa serem considerados como paixões sinônimas –, o “**ser do ser**”, ou melhor dizendo, o “**ser do crer**” é, em cada um desses modos de interação afetiva, sobredeterminado, como demonstram os segmentos definicionais descritos anteriormente, por diferentes predicados modais: um **querer(-ser)** próprio ao sujeito compassivo, e um **dever(-ser)** para o piedoso.

Uma possibilidade de elucidar essa distinção entre os **modos** de conjunção em questão parece estar nas duas rela-

14 Trecho original: “[...] nous ne pouvons former une idée de la manière dont ils sont affectés qu’en concevant ce que nous devrions nous-mêmes sentir dans la même situation. [...] Ce n’est que par l’imagination que nous pouvons former une conception de ce que sont ses sensations. Et cette faculté ne peut nous y aider d’aucune autre façon qu’en nous représentant ce que pourraient être nos propres sensations si nous étions à sa place. [...] Ses souffrance, quand elles sont ainsi ramenées en nous, quand nous les avons ainsi adoptées et faites nôtres, commencent enfin à nous affecter; [...]”

ções apontadas por Barros (2001) no trecho a seguir: a **juntiva**, entre sujeito e objeto; e a de **comunicação**, de transmissão de valores entre o sujeito (destinatário) e o seu destinador.

O sujeito do estado é o lugar privilegiado da confluência de duas relações: enquanto sujeito, está em conjunção ou em disjunção com o objeto-valor, enquanto destinatário, papel assumido pelo fato de a junção resultar de um fazer comunicativo, relaciona-se com o destinador. O sujeito do estado, por conseguinte, mantém laços afetivos ou passionais com o destinador, que o torna sujeito, e com o objeto, a que está relacionado por conjunção ou por disjunção. (p. 62)

Podemos, então, inferir que na compaixão, cuja modalidade dominante parece ser o **querer**, a interação entre sujeito compassivo e objeto-valor do pesar (sujeito sofredor) se faz de forma quase direta, marcando uma **autodestinação**, ou seja, uma sincretização dos papéis actanciais de destinador e destinatário na figura do sujeito compassivo; o que explicaria a identificação síncrona própria a uma interação mais sensível, segundo fazem entender os semas levantados a partir da raiz etimológica. Nesse caso, o **crer-saber**, a operação de comparação, tem natureza tônica e configura uma **conjunção realizada** – a dor do outro passa a ser a dor do próprio sujeito da percepção.

Já na piedade, que teria o **dever** como modalidade regente, a relação entre os actantes envolvidos seria pré-determinada pela discretização, na instauração do sujeito piedoso, das funções de destinador e de destinatário (conduta moral e sujeito da percepção, por exemplo). O sentir, ou a sensibilização que patemiza a interação piedosa, não surge, dessa forma, do próprio sujeito, mas de uma imposição (social) de comiseração, uma “obrigação”, uma “necessidade” – para usar

a denominação própria ao **dever-ser** – que lhe é imposta pelo destinador. Trata-se, aqui, não de uma interação tônica e sensível, como acontece na compaixão, mas de uma inter-relação sobretudo social, e por isso mesmo, átona e mais inteligível, desencadeando uma **conjunção atualizada**.

Como determinante do **modo de interação afetiva** estabelecido em uma paixão e outra, o **crer-saber** dos sujeitos compassivo e piedoso aponta, pois, para distintas maneiras de configuração da competência passional, e, conseqüentemente, do elo interactancial, do **modo** de conjunção em cada um dos casos. Estabelece-se, assim, um observador sensível e outro social; e a esse propósito Discini (2011) explica: o observador sensível é, de fato, autocentrado axiológica e afetivamente, enquanto o observador social é aquele que se define segundo um posicionamento pré-determinado socialmente. Ademais, sobre essa mesma questão Greimas e Fontanille (1993, p. 170) acrescentam: “o observador social [...] moraliza a manifestação passional para reafirmar um estado de coisas em detrimento de um estado de alma”; bem ao contrário do que faz o observador sensível ao privilegiar não o estado de coisas, mas sim o estado de alma depreensível da manifestação passional observada.

O vínculo afetivo estabelecido entre os sujeitos (sujeito da percepção e sujeito do padecimento, o objeto-valor do pesar) é caracterizado, portanto, por um fazer interpretativo, um **crer-saber**, de natureza qualitativa diferente. Como modalidades de base da configuração do sujeito compassivo e do piedoso, o **querer** e o **dever** mostram-se atrelados aos modos de existência do **crer** e, por conseguinte, do próprio **sentir**, da junção. De acordo com Fontanille e Zilberberg (2001, p. 255), a crença, concebida como competência, pode mesmo tomar duas formas:

A primeira é uma crença que, do ponto de vista do caráter predicativo, será endógena e, do ponto de vista tensivo, de abertura: é a assunção (o sujeito assume sua competência como uma eficiência sentida como que “do interior” ou, de todo modo, com plena “autonomia”); a segunda é uma crença exógena e, do ponto de vista tensivo, de fechamento: é a adesão (o sujeito adere à sua competência como uma eficiência sentida “do exterior”; estamos então diante da heteronomia”).

O **crer-saber** da compaixão se coloca, portanto, como um **crer-saber-assumido** pelo sujeito, o que faz entender o **querer-ser** que o configura e a partilha mesma do sofrimento; já o da piedade apresenta-se como **crer-saber-aderido**, justificando o **dever-ser** e a motivação exógena do pesar, o **não-poder-não-ser**, determinado pelo destinador social. Nesse sentido, na compaixão, para a qual atua (Quadro 8) o **crer-saber-assumido**, a presença do objeto-valor (o padecimento percebido) é **tônica**, o que explica a maior convocação sensível do sujeito e a plenitude da **conjunção** afetiva configurada, uma interação **realizada**, com efeito de **fusão** entre os actantes envolvidos; na piedade, por outro lado, a presença do objeto-valor é (Quadro 8) **átona**, dada a instauração do **crer-saber-aderido**, próprio à **atualização** da interação afetiva, a uma relação interactancial regida sobretudo pelo inteligível, que não chega a ser da ordem da **fusão**, assinalando apenas uma **aproximação** entre os sujeitos, uma **não-disjunção**.

Quadro 8: Quadro comparativo das propriedades formais de compaixão e piedade.

	COMPAIXÃO	PIEIDADE
Modo de presença do objeto-valor da afetividade	maior densidade de presença do objeto-valor do pesar	menor densidade de presença do objeto-valor do pesar
Modo de convocação do sensível e do inteligível	maior impacto sensível, menor processamento inteligível	menor impacto sensível, maior processamento inteligível
Modo de existência do pivô passional	crer-saber assumido (querer)	crer-saber aderido (dever)
Modo de junção	conjunção (interação afetiva realizada)	não-disjunção (interação afetiva atualizada)
Modo de interação afetiva instaurado	fusão	aproximação

Fonte: Elaboração própria.

A natureza do sentir “despertado” pelo **crer-saber** da compaixão se caracteriza, então, por uma intensidade tônica, advinda do campo de (co)presença, que, com o máximo de convocação sensível, une, de fato, por **fusão**, o sujeito da percepção e o objeto-valor percebido. Já no caso do sentir próprio à piedade, subjaz uma intensidade interactancial átona, que, resultando em um menor impacto sensível, logo, maior assimilação inteligível, delinea uma interação afetiva de **aproximação** simplesmente.

Além disso, o **querer**, resultante do **crer-saber-assumido** e da interação afetiva **realizada**, é modalidade **endotá-**

xica, isto é, liga enunciados que têm sujeitos idênticos ou em sincretismo, corroborando a ideia de uma simetria de lugares: o sujeito compassivo em **conjunção** com o padecimento do sujeito sofredor, o objeto-valor percebido. O **dever**, por sua vez, relacionado ao **crer-saber-aderido**, de afetividade **atualizada**, é modalidade **exotáxica**, ligando enunciados que têm sujeitos distintos e definindo uma assimetria de lugares, não por **disjunção**, que implicaria a **cisão** interactancial, mas por uma **não-disjunção**, uma **aproximação** do sujeito piedoso em relação ao objeto-valor do pesar.

Querer e **dever**, ao se instituir como qualificação e condição próprias ao “**ser do ser**”, ou seja, ao “**ser do crer**”, mostram-se como modalidades dominantes na configuração do “**ser do sentir**”, da natureza do pesar compassivo e/ou piedoso, determinando a distinção entre o **modo** como o sujeito interage e se relaciona afetivamente com o objeto-valor percebido, o padecimento alheio, em cada um dos casos. Na compaixão esse **modo de interação afetiva**, regido por uma lógica volitiva (**querer-ser**), explica a espontaneidade do compadecimento desencadeado como um “impulso”; na piedade, para a qual domina a lógica alética (**dever-ser**), o pesar está mais próximo, conforme vimos, a uma **necessidade**, e por isso mesmo se apresenta como uma “virtude”.

Todas essas propriedades sintáticas destacadas justificam o fato de a compaixão configurar-se como um “sentir **com**” e a piedade como um “sentir **por**”, mas elas dizem muito pouco a propósito das circunstâncias nas quais o pivô passional, o **crer-saber**, delinea-se como um **crer-saber-assumido** ou como **crer-saber-aderido**. O que condiciona a incitação de um em detrimento do outro? O que define a interação como sendo da ordem de uma fusão ou de uma aproximação, e não de uma cisão ou de um desprendimento, por exemplo?

Pensando que “a paixão não é concebível sem o valor: valor investido nos objetos, axiologias descritivas, obviamente, mas, sobretudo, valores modais e aspectuais, controlados pelas valências tensivas” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 313), acreditamos que a resposta a essas questões está nas condições de instauração do campo de presença no qual se sustenta a interação perceptiva e o **modo** de acesso aos valores atualizados, isto é, valores investidos no objeto da afetividade. Saímos, então, do horizonte das modalizações para entrar no das modulações, que antecedem as modalidades e as patemizam; ou, conforme sustentam Fontanille e Zilberberg (2001, p. 234), passamos a uma assimilação da “modalização como modulação dos efeitos intencionais associados ao estabelecimento de uma dêixis perceptiva; como regulação da comunicação interactancial”, com as peculiaridades da junção convertidas em determinações tensivas.

A modalização é, dessa forma, remetida ao campo de percepção do sujeito, com os **modos de presença** do objeto-valor do afeto intimamente relacionados às condições de base na produção do estado de alma, na articulação do sensível com o inteligível; são eles, como veremos, que regulam e gerenciam esta última.

Da modalidade à modulação: os parâmetros tensivos

Para melhor compreender as peculiaridades sintáticas que determinam a emergência de uma identidade modal distinta para o sujeito tomado de compaixão ou piedade – o **querer-ser** e o **dever-ser**, respectivamente –, daremos continuidade à exploração das circunstâncias de geração do **crer-**

-saber-assumido e do **crer-saber-aderido**, procurando depreender agora as modulações tensivo-fóricas organizadoras do campo de presença, considerado como domínio espaço-temporal no qual se exerce a percepção e conseqüentemente a interação afetiva (sensível-inteligível) entre o sujeito (que testemunha o sofrimento de outrem) e o objeto-valor da afetividade provocada (o sujeito sofredor).

Tendo como ponto de partida o fato de as primeiras articulações prefiguradoras das modulações que caracterizam o campo de presença serem da ordem da intensidade e da extensidade da atividade perceptiva, buscaremos, de início, determinar o **modo** de atuação desses dois demarcadores da interação. Isso nos permitirá apreender o estilo tensivo (contensivo, extensivo, retensivo e distensivo) próprio à emergência da interação compassiva ou piedosa, uma vez que, conforme pontuam Fontanille e Zilberberg (2001, p. 307), “o ‘estilo tensivo’ de uma paixão é um esquema cujo perfil seria diretamente calculável a partir das mudanças no equilíbrio e na direção da correlação entre a intensidade e a extensidade passionais”.

Para que a interpretação patemizante, isto é, o julgamento epistêmico do compassivo ou do piedoso tenha lugar, é preciso haver, como vimos, uma co-presença, uma interação antes de mais nada perceptiva entre o sujeito da percepção e o objeto-valor do pesar (o sofredor); e o estabelecimento dessa inter-relação põe em causa dois pressupostos de base: (i) a maneira pela qual surgem os valores que caracterizam a cena instituída no campo perceptivo do sujeito, responsável pela convocação de sua sensibilidade e inteligibilidade, e (ii) o **modo** como se constitui a partir daí a presença do objeto-valor da afetividade (aquele que sofre).

Iniciaremos essa segunda etapa da análise buscando,

portanto, identificar as especificidades da **profundidade** que caracteriza o campo de presença próprio aos estados de alma de compaixão e piedade. Esta noção está sendo entendida aqui, tal como a concebe a perspectiva tensiva, como resultado da tensão estabelecida entre um centro dêitico, o sujeito da percepção, e os seus horizontes, definidos pela intensidade e extensidade da presença instaurada no campo de coexistência. Como lembra Lopes (2006, p. 11, grifo nosso):

A profundidade proposta é medida pelas correlações entre intensidade e extensidade identificáveis nesse campo posicional. Em princípio, quanto **mais distante** do centro dêitico (maior extensidade), **menor** a intensidade sensível – sensível significando, no caso, “perceptiva” e “tímica” simultaneamente; quanto **mais próximo** do centro dêitico (menor extensidade), **maior** o impacto sensível, logo a intensidade.

Assim, se a compaixão é, como vimos, prescrita por uma interação de maior sensibilidade, na qual o sujeito da percepção e o objeto-valor do pesar chegam, com a instituição do “sentir **com**”, a se fundir, podemos inferir que o campo de presença estabelecido no momento da interação tem profundidade compacta, fazendo com que os valores investidos no objeto da percepção (o sofrimento de outrem) apareçam para o sujeito observador de modo acelerado e tônico, fortalecendo a sincronização sensível, mas inibindo o tempo de processamento inteligível da presença; ao passo que na piedade, cujos interactantes mantêm-se em relação assimétrica, sem grande convocação estésica, o espaço de co-presença terá, por sua vez, maior profundidade, permitindo aos valores uma emersão um pouco menos acelerada no campo de presença e com menor tonicidade, o que enfraquece, por conseguinte, a convocação sensível, e favorece, por outro lado, a possibili-

dade de maior assimilação inteligível da presença. Conforme explicam Fontanille e Zilberberg (2001, p. 148):

Se o emissor for tônico, sua ação aparecerá como um golpe, e produzirá no receptor um “efeito”; se o emissor for átono, sua ação aparecerá apenas como “eficiência”, e o receptor contentar-se-á em senti-la como “presença”. Para o observador, o “efeito” e a “presença” manifestam, pois, respectivamente, a “ação” e a “eficiência” do emissor.

Essas determinações da profundidade do campo de presença no qual se institui a interação afetiva de compaixão e de piedade conferem e explicam, mais uma vez, a questão da competência passional assentada no “sentir **com**” (emoção intensa, tônica, que gera a unidade, a **fusão**) por parte do compassivo, e no “sentir **por**” (emoção distribuída e, por isso, átona, marcando a **não-conjunção**, o **interesse**) para o piedoso. Os autores citados acrescentam (2001, p. 142):

A realização do sujeito S, em face de um mundo M percebido como único e de presença compactada, consagra-o como *contraído, unificado*, na medida em que não há qualquer distância entre o foco [apreensão local]¹⁵ e a apreensão [apreensão global], entre a interoceptividade e a proprioceptividade: a apropriação do mundo M pelo sujeito S é, de certa maneira, simultânea à sua confrontação.

[...]

A atualização defronta o sujeito S e um mundo M percebido como concentrado e massivo: assim, ela reconstitui em parte

15 Para evitar qualquer confusão com os termos **foco** e **apreensão** – *visée* e *saisie*, no original em francês, também traduzidos, em outras obras, como: **visada** e **apreensão**; **fo-calização** e **apreensão** –, adotados por Fontanille e Zilberberg em *Tensão e significação* (2001), e que foram completamente reformulados nas obras posteriores de Zilberberg, decidimos optar, sem prejuízo da ideia inicialmente concebida no referido livro, pelos termos **apreensão local** para **foco**, e **apreensão global** para **apreensão**.

a tensão entre as duas instâncias S' [sujeito da apreensão local] e S'' [sujeito da apreensão global], e permite, se não uma sincronização, pelo menos uma superposição parcial de seus atos e papéis respectivos, de modo que o sujeito poderá ser chamado aqui de *mobilizado* [...].

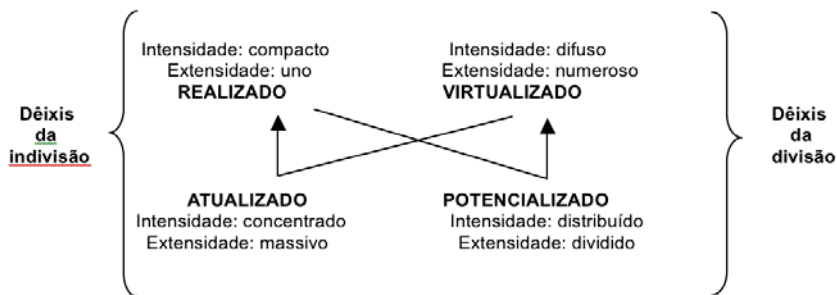
O devir característico ao sentir que instaura o sujeito compassivo configura-se, portanto, pela presença viva, tônica, do objeto-valor da afetividade (o sofredor), em um campo de presença circunscrito que, desfavorecendo os entornos e colocando o acento de sentido no sofrimento vivido, esclarece a ligação mais intensa, a maior tensão na relação interactancial, e, portanto, o impacto superior sobre o sujeito da percepção, fazendo com que o **crer-saber** o sofrimento do outro, responsável pelo despertar da afetividade, seja um **crer-saber-assumido**, típico à interação afetiva **realizada**. Os valores investidos no objeto-valor ao qual a afetividade é direcionada são sentidos, dessa forma, como sendo do próprio sujeito da percepção; daí a assunção a um ponto de vista mais puro, individualizado, próprio aos **valores de absoluto**.

No caso do piedoso, o devir fruto da presença **atualizada** do sofrimento ata a tensão interativa ao fracionamento da atividade perceptiva ampliada aos entornos, àquilo que causa o sofrimento, apontando, simultaneamente, para um grau menor de tonicidade perceptiva, porque distribuída na extensão do espaço percebido, e, conseqüentemente, para o aumento da atuação do inteligível na produção do pesar. Os valores investidos no objeto-valor do compadecimento, misturados àqueles que caracterizam os entornos, o mal causador do padecimento, são, dessa forma, apreendidos como exteriores, reconhecidos pelo sujeito da percepção, mas como pertencentes à situação do sujeito sofredor; o que explica a menor simetria de lugares estabelecida entre eles e a adesão

a um ponto de vista menos individual, menos próximo aos **valores de absoluto** e próprios aos **valores de universo**, mais gerais.

Segundo os autores de *Tensão e significação* (2001), o modo de existência **realizado**, na perspectiva da intensidade, é mesmo **compacto** e, na da extensidade, **uno** e singular (Esquema 1), o que retrata o estilo contensivo da relação de **conjunção** entre sujeito apaixonado e objeto da paixão. Já o modo **atualizado** tem intensidade **concentrada**, mas extensidade **massiva** (Esquema 1), resultando em um estilo contensivo, uma **não-disjunção** interativa.

Esquema 1: Regimes de intensidade e extensidade



Fonte: FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 136.

Eles assinalam ainda (2001, p. 126): “quando a profundidade se projeta na competência do sujeito da percepção, ela dá lugar à dialética dos ‘pontos de vista’: aos intervalos inerentes à distância correspondem morfologias perceptivas, ora apenas distintas, ora irreduzíveis umas às outras [...]”. É, nesse sentido, a modulação tensiva, própria aos estados de alma

em questão, que, ao sobredeterminar o **modo** de presença e a circulação dos valores investidos no objeto da afetividade, delinea diferentes **modos** de o perceber e, conseqüentemente, de com ele interagir.

A distinção entre o compassivo e o piedoso não está, por conseguinte, necessariamente no grau de intensidade do sentir (manifestado), mas, sobretudo, na variação da tonicidade perceptiva da presença (manifestante) quando da coexistência com o sujeito da percepção. As especificidades sintáticas dos **modos de interação afetiva** examinados remetem, pois, a um ponto de vista totalmente localizado por parte do sujeito compassivo, típico à **apreensão local** (foco¹⁶), na qual, conforme explicam Fontanille e Zilberberg (2001, p. 130), “a intensidade e a extensidade perceptivas evoluem de maneira inversa: quanto menos objetos se visam de uma só vez, mais bem estes são visados”, e a um outro mais globalizado no caso do piedoso, característico a uma **apreensão global**, “que procede por delimitação de uma extensão, demarcando o domínio para aí circunscrever o objeto” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 130).

No primeiro caso, o efeito de compaixão, associado à operação de **triagem** axiológica, aos **valores de absoluto**, firma-se, pois, no tipo perceptivo da **apreensão local**, ou seja, o máximo de intensidade está vinculado à unicidade do objeto-valor do pesar, a uma grandeza caracterizada pela alta tonicidade perceptiva do valor nela investido e sua conseqüente exclusividade no campo de presença do sujeito compassivo, com a interação afetiva desencadeada sendo marcada por uma maior homoge-

16 Reiteramos: os termos **apreensão local** e **apreensão global** estão sendo usados segundo a definição de **foco** e **apreensão**, respectivamente, apresentada em *Tensão e significação* (2001), e foram adotados para evitar uma confusão com os sentidos que lhes foram atribuídos nas obras posteriores de Claude Zilberberg.

neidade interactancial. No segundo, por sua vez, o efeito de piedade, atrelado não necessariamente aos **valores de absoluto**, parece estar relacionado à operação de **mistura** e totalização axiológica, instituindo-se na **apreensão global**, mais próxima aos **valores de universo**. Embora se configure certa intensidade, a extensidade massiva multiplica os valores apreendidos no ato perceptivo, desestabilizando a homogeneidade, a simetria entre os actantes envolvidos.

Assim, se apreender de maneira local é focalizar, selecionar, triar em uma extensão aberta a zona em que se exercerá a percepção mais intensa, renunciando ao número dos elementos apreendidos em prol da saliência perceptivas de alguns, ou de um único (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001), podemos dizer que o estado de alma de compaixão se instaura quando a percepção do sujeito apaixonado recai exclusivamente sobre o sofredor, o objeto-valor do pesar suscitado, ou melhor, sobre a manifestação explícita do padecimento deste último, quando não o desespero vivido e demonstrado por ele, o qual concentraria os valores em jogo e, conseqüentemente, a tensão, a intensidade que convoca e afeta o sujeito da percepção, justificando a sua maior convocação sensível, a configuração do **crer-saber-assumido**.

O efeito patêmico de piedade, por outro lado, surgiria a partir de uma apreensão que privilegia não apenas o sofrimento do outro em si, mas também o “mal causador”, a situação que faz ser o padecimento, com os valores caracterizados na extensão do domínio espacial do ato perceptivo. Nesse caso, a dor do outro vem para o sujeito da percepção por meio de catálise, como inferência feita a partir do espaço percorrido. A extensão da composição figurativa do objeto-valor do pesar, ao incluir o entorno, com o acento de sentido colocado na situação que causa o sofrimento, comprometeria a apro-

priação, a assimilação síncrona e o partilhar entre os sujeitos, distendendo também o sentir correspondente à tensão interactancial. Com a atenção voltada aos entornos, e não só ao sujeito que é por ele afetado, o sofrimento é deduzido; daí a sensibilização, o pesar gerado, ter natureza mais inteligível – **crer-saber-aderido** –, com menor convocação estésica.

Essa nossa interpretação é diferente daquela proposta por Fontanille (2003, 2005, 2006), quando ele assinala, a partir das considerações de Heidegger sobre a “preocupação mútua”, a diferença entre compaixão e piedade como sendo da ordem de traços aspecto-temporais. Para o semioticista citado, “a gama passional se diversifica e se define segundo privilegemos, na existência do outro, o seu *devoir*, a sua *situação* ou o seu *destino*” (FONTANILLE, 2005, p. 246¹⁷). Ele explica (FONTANILLE, 2005, p. 244¹⁸):

A compaixão, em suma, pode ser potencial, sem atualização imediata, e funcionar como uma disposição sempre voltada para as situações por vir, tanto quanto para as situações presentes. A piedade, ao contrário, é obrigatoriamente atualizada, e só surge a partir de um acontecimento atestado ou uma situação presente, ou mesmo já instalada anteriormente.

17 Trecho original: “La gamme passionnelle se diversifie et se définit donc, selon que l’on vise dans l’existence d’autrui son *devenir*, sa *situation* ou sa *destinée*.”

18 Trecho original: “La compassion, en somme, peut être potentielle, sans actualité immédiate, et fonctionner comme une disposition toujours tendue vers les situations à-venir, tout autant que vers les situations présentes. La pitié, en revanche, est obligatoirement actualisée, et n’apparaît qu’en relation avec un événement attesté ou une situation présente, voire déjà installée antérieurement.

En somme, on peut bien éprouver de la compassion pour tout ce qui attend l’autre dans cette “vallée de larmes” qu’est notre monde, sans pour autant éprouver pour lui de la pitié; si même on éprouvait en ce cas de la pitié, ce serait au prix d’un considérable effort d’actualisation imaginaire de l’à-venir, ou même au nom de quelque fatalisme qui considérerait le non-accompli (dans le monde concret) comme déjà advenu (dans le monde écrit du destin). De la compassion à la pitié, il se produit donc une réduction des situations possibles à une situation-occurrence réalisée. La compassion porte sur le “pouvoir être”, à la différence de la pitié qui ne peut porter que sur un état actuel.”

Em resumo, podemos experimentar compaixão por tudo aquilo que aguarda o outro nesse “vale de lágrimas” que é o nosso mundo, sem por isso sentir dele piedade; se mesmo assim sentíssemos piedade, seria à custa de um considerável esforço de atualização imaginária do porvir, ou mesmo em nome de algum fatalismo que considerasse o não-consumado (no mundo concreto) como já advindo (no mundo traçado do destino). Da compaixão à piedade, produz-se, então, uma redução das situações possíveis a uma situação-ocorrência realizada. A compaixão recai sobre o “poder ser”, diferentemente da piedade que só pode incidir sobre um estado atual.

Se é mais apropriado pensar a diferença entre compaixão e piedade com base na temporalidade das situações em causa, ou no **modo de presença** do objeto-valor do pesar instaurado no campo de presença que se cria entre os interagentes, com o acento de sentido recaindo, em um dos casos, exclusivamente sobre o sofrimento experimentado, ou, na outra possibilidade, também sobre o “mal causador”, apenas o exame de discursos no ou a partir dos quais esses efeitos passionais se configurem poderá avaliar. Sabemos que a hipótese lançada por nós só pode ser confirmada através de uma análise que tenha as interações patêmicas examinadas *in praesentia*, isto é, manifestadas. De qualquer maneira, parece estar claro que as condições de emergência do sentir do compassivo e do piedoso estariam ligadas, prioritariamente, às diferentes formas pelas quais os valores investem e estruturam o campo de presença do sujeito sensível em uma paixão e outra, apontando para as operações de base perceptiva que aparecem associadas à articulação do sensível com o inteligível, definindo, dessa forma, diferentes estilos de valoração do objeto, tanto no nível figurativo (manifestante) quanto no nível figural (manifestado) dos enunciados.

Considerações gerais sobre a análise lexical e tensiva

A partir dos elementos semânticos levantados pela investigação das definições, procuramos compreender, pelo menos de duas maneiras, a configuração subjacente aos estados de alma de compaixão e piedade: (i) no que diz respeito à identidade modal da relação entre os sujeitos compassivo e piedoso, e (ii) naquilo que tange às condições de emergência dos afetos em questão, às modulações tensivas que gerenciam o ato perceptivo e instauram a interação entre os sujeitos envolvidos. A ideia era a de examinar a existência de semelhanças e possíveis diferenças na configuração sintáctica desses efeitos passionais, levantando elementos para defender a distinção entre eles.

Na perspectiva das modalizações existenciais, as modalidades regentes da identidade do compassivo e do piedoso, **querer-ser** e **dever-ser** respectivamente, definem, por meio de sua incidência sobre a junção, as especificidades da polêmica contratual que subjaz aos modos de interação afetiva entre o sujeito da percepção e o objeto-valor percebido em um caso e outro, apontando para uma diferença significativa de estruturação do pivô passional (o **crer-saber** a dor alheia) de ambos os estados de alma, e não só em termos sintáxicos, mas também semânticos.

Enquanto valores modais, o **querer** e o **dever** se apresentaram como os elementos regentes das axiologias envolvidas em tais núcleos patêmicos, com a interação compassiva dirigida por um ponto de vista mais individualizado (**valores de absoluto**), procedente do íntimo humano, próprio a uma sanção passional de caráter **endógeno**, isto é, fruto da sincre-

tização actancial dos papéis de destinador e destinatário na figura do compassivo, e a piedosa, por um ponto de vista um pouco mais generalizante (mais próximo aos **valores de universo**), relacionado aos deveres sociais, morais e religiosos, com uma sanção de ordem **exógena**, ou seja, advinda da discretização actancial das funções de destinador e destinatário no ator piedoso. Isso explica o efeito de espontaneidade, de origem natural e instintiva do “sentir **com**” na compaixão, e o efeito de maior racionalidade, de determinação sócio-cultural do “sentir **por**” na piedade.

Ao se constituir como operadores da modalização da junção (do **modo** de conjunção, uma vez que ambas são **paixões de conjunção**), da relação intersubjetiva estabelecida entre os sujeitos envolvidos, ou, mais especificamente, a propósito das funções actanciais, entre o sujeito da percepção e objeto-valor da afetividade, do pesar, **querer** e **dever** apontaram para as peculiaridades da configuração do **crer-saber**, instaurado como **assumido**, no caso da compaixão, e **aderido**, no da piedade. Foi então que se evidenciou a necessidade de um exame “aquém” da identidade modal do compassivo e do piedoso, voltada às condições de emergência das interações examinadas. Afinal, conforme destacam Fontanille e Zilberberg (2001, p. 309), “os dispositivos em questão não são pois sequências que acumulam apenas conteúdos modais (enfim, ‘sequências’ modais), mas configurações cuja sintaxe interna é assegurada pelo jogo das correlações tensivas”.

As diferenças qualitativas do pivô passional, o **crer-saber** que fundamenta o compadecimento sentido ante o sofrimento de outrem, bem como do **modo** de conjunção, mostraram poder ser, de fato, produto da maneira pela qual o objeto da afetividade suscitada é apreendido na atividade perceptiva, exercida em um espaço tensivo de coexistência no qual a

inserção dos valores se faz de forma diversificada, provocando **modos de interação afetiva** distintos.

Na compaixão, a inter-relação (patêmica) se estabeleceria em um campo de presença de profundidade mínima, colocando o acento de sentido diretamente no objeto da afetividade; o que abrevia o processo interpretativo subjacente ao **crer-saber** a dor do outro, acelerando a inserção dos valores a ele relacionados. Isso explica a maior convocação sensível do sujeito da percepção e a menor possibilidade de assimilação inteligível da presença, tal como é típico a um estado de alma da ordem da **fusão**.

Na piedade, ao contrário, nossa hipótese é a de que é maior a distância entre o centro da atividade perceptiva e o objeto-valor do pesar, concentrando a intensidade em uma extensão mais ampla, na qual se inclui o entorno, a situação, que caracteriza o sofrimento. Essa expansão do campo de atuação da sanção desacelera a emergência dos valores investidos no objeto, diminuindo a sua força de impacto e com ela a convocação sensível, o que permite um processamento mais inteligível da presença com a qual a interação afetiva se estabelece, tal como se verifica nos estados de alma instituídos por uma **aproximação** e não exatamente uma interação **fusional**.

Logo, embora haja nos dois casos uma sensibilização operada pela intensidade da situação disfórica vivida, é distinta a maneira pela qual ela se imprime na presença: fechando os horizontes do campo de interação, o que recrudesce a sua força de impacto, o seu poder de convocação sensível; ou abrindo-o, e, então, restabelecendo a atuação da assimilação inteligível. Há, dessa forma, comoção tanto na compaixão quanto na piedade; varia, no entanto, o seu grau de atuação na configuração do “valor do valor”, da sanção intersubjetiva formulada pelo sujeito da percepção.

Parece ser, com efeito, e como demonstrou essa análise lexical realizada, o **modo** de perceber o objeto da afetividade, ou, mais especificamente, o **modo** de apreensão dos valores nele inscritos, o responsável tanto pelas condições de produção do “valor do valor”, isto é, do valor subjetivo dado ao valor objetivo manifestado, quanto, por conseguinte, das características típicas a determinado **modo** de interagir, de se relacionar (afetivamente) com o que representa o outro. De toda forma, sabemos que é preciso ainda verificar como essa sintaxe subjacente aos efeitos de compaixão e piedade se comporta no discurso em ato, na “interação viva” com uma presença específica, porque discursivizada, inserida no campo perceptivo do sujeito da percepção que virá a ser compassivo ou piedoso.

Referências

BARROS, D. L. P. **Teoria do discurso**. Fundamentos semióticos. São Paulo: Humanitas, 2001.

DISCINI, N. Um algoritmo da percepção: o sujeito do afeto. In: MARCHEZAN, R. C.; CORTINA, A.; BAQUIÃO, R. C. (Orgs.) **A abordagem dos afetos na semiótica**. São Carlos: Pedro & João editores, 2011. p. 149-172.

FONTANILLE, J. La participation sensible. Sémiotique de la pitié. In: OUELLET, P. (Org.) **Le soi et l'autre**. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels. Canadá: Les Presses de l'Université Laval, 2003. p. 217-237.

FONTANILLE, J. Pitié. In: RALLO-DITCHE, E.; FONTANILLE, J.; LOMBARDO, P. **Dictionnaire des passions littéraires**. Paris: Belin, 2005. p. 240-265.

FONTANILLE, J. Le temps de la compassion. La diffusion thymique et ses régimes temporels. In: HÉBERT, L. (Org.) **Le plaisir des sens**. Euphories et dysphories des signes. Canadá: PUL, 2006. p. 23-51.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. **Tensão e significação**. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Humanitas, 2001.

GREIMAS, A. J. **Du sens II**. Paris: Seuil, 1983.

GREIMAS, A. J. De la nostalgie. Etude de sémantique lexicale. In: HÉNAULT, A. (Org.) **Questions des sémiotiques**. Paris: PUF, 2002. p. 593-600.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**. Dos estados de coisas aos estados de alma. Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

LOPES, I. C. A noção de “Profundidade” na semiótica. **CASA**, vol. 4, nº 2, 2006. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/564/485>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

RICOT, J. **Du bon usage de la compassion**. Paris: PUF, 2013.

ROUSSEAU, J. J. **Emílio ou da educação**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SMITH, A. **Théorie des sentiments moraux**. Trad. Michaël Biziou, Claude Gautier e Jean-François Pradeau. Paris: PUF, 1999.

Artigo recebido em fevereiro de 2016 e aprovado em abril de 2016.

Como citar este trabalho:

LIMA, Eliane Soares de. Compaixão e piedade: diferentes modos de interação afetiva. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 14, n. 01, p. 83-127, julho, 2016. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa>>. Acesso em “dia/mês/ano”. <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v14i1.8372>.

BRASÍLIA: A SÃO PETERSBURGO BRASILEIRA?

BRASILIA: BRAZILIAN SAINT PETERSBURG?

EKATERINA VÓLKOVA AMÉRICO*
EDELICIO AMÉRICO**

RESUMO: A partir do conceito de “texto da cidade”, formulado nos trabalhos de Iúri Lotman e Vladimir Toporov, no âmbito dos estudos empreendidos pela Escola Semiótica de Tártu-Moscú nos anos 1970-1980, o artigo aborda a presença, na cultura russa, de São Petersburgo como uma capital criada artificialmente por um capricho do Imperador Pedro, o Grande no século XVIII, e a possibilidade de traçar algumas semelhanças com a cidade de Brasília na cultura brasileira, como, por exemplo, na crônica “Nos primeiros começos de Brasília”, de Clarice Lispector, que registrara as primeiras impressões da escritora sobre a capital recém-construída.

PALAVRAS-CHAVE: Texto da cidade. Semiótica. São Petersburgo. Brasília.

ABSTRACT: From the concept of “text of the city”, formulated in the works of Yuri Lotman and Vladimir Toporov, within the

* Docente da UFF – Universidade Federal Fluminense. E-mail: katia-v@ya.ru .

** Docente da UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro.
E-mail: edelcioamerico@yahoo.com.br .

studies undertaken by Tartu-Moscow Semiotic School in the decades of 1970-1980, the article deals with the presence in the Russian culture of Saint Petersburg as a capital created artificially by a whim of the Emperor Peter, the Great in the eighteenth century, and the possibility to draw some similarities with the city of Brasília in Brazilian culture, such is in Clarice Lispector's chronic "Nos primeiros começos de Brasília (In the early beginnings of Brasília)", that recorded the writer's first impressions of the newly built capital.

KEYWORDS: Text of the City. Semiotics. Saint Petersburg. Brasilia.

Introdução

Na história de todos os países há cidades cujo impacto cultural é especialmente notável. A representação dessas cidades em diversas obras folclóricas e literárias revela certos motivos recorrentes, o que permite definir um único "texto da cidade". Assim, é possível falar de textos de São Petersburgo e Moscou na cultura russa (AMÉRICO, 2006; AMÉRICO, 2011), de texto de Roma, Veneza, Praga e assim por diante.

O termo "texto da cidade" nasceu no âmbito da Escola Semiótica de Tártu-Moscou (1960-1980) e foi abordado nos trabalhos dos seus criadores: Vladímir Toporov (2003) e Iúri Lotman (2002). Embora na obra desses autores o conceito tenha sido aplicado em especial à cidade de São Petersburgo, fundada em 1703, pelo Imperador Pedro, o Grande, com o objetivo de criar uma capital europeia em solo russo, acreditamos que ele possa ser de grande utilidade para o estudo do papel cultural de outras cidades como, por exemplo, da pre-

sença de Brasília na cultura brasileira.

Como uma das características formadoras do texto da cidade, Iúri Lotman destaca a capacidade das cidades de criar e acumular códigos e sinais a serem decifrados:

A cidade, como um mecanismo semiótico complexo, gerador da cultura, pode realizar essa função apenas porque representa em si um caldeirão de textos e códigos multiformes e heterogêneos, que pertencem a línguas e níveis diferentes. Justamente o poliglotismo semiótico essencial de qualquer cidade a torna um campo diversificado em que ocorrem colisões semióticas, impossíveis em outras condições. Ao somar diversos códigos e textos nacionais, sociais e estilísticos, a cidade realiza todo tipo de hibridações, codificações e traduções semióticas que a transformam em um poderoso gerador de uma nova informação (LOTMAN, 2002, p. 209, tradução nossa).

Assim, a cidade pode ser vista como um texto para ser lido e interpretado. A capacidade de uma cidade de se expressar por meio da sua própria linguagem foi observada também pelo escritor uruguaio Angel Rama:

As cidades desenvolvem suntuosamente uma linguagem mediante duas redes diferentes e superpostas: a física, que o visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação, e a simbólica, que a ordena e interpreta, ainda que somente para aqueles espíritos afins, capazes de ler como significações o que não são nada mais que significantes sensíveis para os demais, e, graças a essa leitura, reconstruir a ordem (RAMA, 1985, p. 53).

O texto da cidade é refletido na cultura popular e de massas; de lá ele é extraído pela consciência individual do escritor para ser interpretado em suas obras literárias. Nas páginas a

seguir, pretendemos destacar alguns dos traços recorrentes que permitem definir o “texto de São Petersburgo”, bem como traçar algumas semelhanças com a cidade de Brasília.

A fundação

O nascimento de uma cidade sempre é acompanhado do mito que decorre de sua fundação. De acordo com o mitólogo russo-soviético Eleazar Meletínski, esse mito reproduz uma das narrativas mais arquetípicas da humanidade: a vitória do Cosmos sobre o Caos:

Não se deve esquecer que, na mitologia, a própria descrição de mito é possível somente em forma de narrativa da formação dos elementos desse mundo, e mesmo do mundo com um todo. Isso se explica pelo fato de que a mentalidade mítica identifica o começo (a origem) e a essência, por isso mesmo dinamizando e narrativizando o modelo estático do mundo. Sendo assim, o *pathos* do mito começa bastante cedo a reduzir-se à cosmicização do caos primordial, à luta, e à vitória do cosmos sobre o caos (isto é, a formação do mundo redundante, ao mesmo tempo, em seu ordenamento). Justamente esse processo de criação do mundo é o principal objeto da representação e o principal tema dos mitos mais antigos (MELETÍNSKI, 1998, p. 38-39).

Em linhas gerais, o esquema do mito de formação pode ser apresentado da seguinte forma:

INÍCIO (Caos)  **CRIAÇÃO** (Demiurgo)  **FIM** (Destruição)

Nesse processo, o fundador da cidade também é mitologizado: são atribuídos a ele traços de um demiurgo. No que diz respeito a São Petersburgo, a figura de demiurgo é representada pelo seu criador: Pedro, o Grande, que, no início do século XVIII, ergueu, às margens do Mar Báltico, a nova capital da Rússia. Se a história de São Petersburgo se estende por mais de 300 anos, a narrativa mitológica de Brasília é muito mais recente, mas mesmo assim é possível observar a atribuição de traços demiúrgicos aos criadores da capital brasileira: Juscelino Kubitschek, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer.

Por outro lado, todo mito de criação implica, necessariamente, outro mito: o escatológico, sobre a destruição e a volta do caos. O mito escatológico é muito presente nas narrativas sobre São Petersburgo e a história parece ter colaborado para a sua consolidação, pois desde a sua fundação a cidade sofreu inúmeras inundações:

Essa cidade, criada contra a vontade da natureza, encontra-se em conflito com a mesma, o que permite uma possibilidade dupla de sua interpretação: como vitória do intelecto sobre os elementos naturais, por um lado, e como perversão da ordem natural, por outro (LOTMAN, 2002, p. 209, tradução nossa).

Dessa forma, o mito escatológico se fundamenta em outra narrativa arquetípica: a quebra da ordem natural, a criação de uma cidade artificial no lugar antes tomado pela natureza, o que implica, necessariamente, na ideia do restabelecimento futuro da ordem original.

O filósofo romeno-francês Mircea Eliade atentou para outro aspecto importante: uma das relações essenciais entre o homem antigo e o seu habitat era a sacralização do espaço circundante. Um dos primeiros passos de sacralização do es-

paço é o estabelecimento do seu Centro, do seu eixo central. O homem esperava por um sinal divino para reconhecer o local no qual a cidade deveria ser construída. Em decorrência disso, em diversas lendas sobre a fundação das cidades, há o motivo da “indicação divina”. Geralmente, essa indicação ocorre mediante interferência de forças da natureza, às vezes representadas por animais:

Um exemplo: persegue-se um animal feroz e, no lugar onde o matam, eleva-se o santuário; ou então se põe em liberdade um animal doméstico – um touro, por exemplo –, procuram-no alguns dias depois e sacrificam-no ali mesmo onde o encontraram. Em seguida levanta-se um altar e ao redor dele constrói-se a aldeia. Em todos esses casos, são os animais que revelam a sacralidade do lugar, o que significa que os homens não são livres para escolher o terreno sagrado, e que os homens não fazem mais do que procurá-lo e descobri-lo com a ajuda de sinais misteriosos (ELIADE, 1992, p. 20).

As lendas sobre a fundação de São Petersburgo narram que, no momento do assentamento da primeira pedra da nova cidade, por Pedro, pairava uma águia sobre o local. O fato de ser uma águia é simbólico, pois o pássaro, presente no brasão da Rússia, simboliza o país como um todo. Dessa forma, no caso do mito de fundação de São Petersburgo, observa-se uma combinação de traços mitológicos antigos e recentes, de caráter político. No caso da fundação de Brasília, encontramos os resquícios desse mito na própria forma da cidade, projetada por Lúcio Costa como uma enorme borboleta, parecida também com uma cruz. A forma da cruz, aliás, está diretamente relacionada à sacralização do espaço: assim, na história da colonização da América Latina “a ereção da Cruz equivalia à consagração da região e, portanto, de certo modo, a um ‘novo nascimento’” (ELIADE, 1992, p. 22). Além disso, o famoso so-

nho de Dom Bosco sobre a Terra Prometida (ALMINO, 2007), contribui também para a ideia da fundação de Brasília, predestinada pela vontade divina e não humana.

Ambas as cidades, São Petersburgo e Brasília, nasceram com o objetivo de ser uma nova capital. São Petersburgo foi criada para substituir Moscou, que simbolizava, para Pedro, uma Rússia atrasada e retrógrada que ele ansiava por transformar; no caso de Brasília, a capital foi transferida do Rio para Brasília, que objetivava representar a ordem e o progresso. Porém, aqui há uma diferença substancial: se a nova capital russa foi transferida do centro para periferia, no Brasil o movimento foi contrário: da periferia (das cidades litorâneas, como Salvador e Rio de Janeiro) para o centro do país.

Segundo Eliade (1992, p. 22), a fundação de uma cidade assemelha-se ao processo de sacralização do espaço: ocorre a apropriação do território, antes considerado “alheio”, transformado em “nosso”. A partir disso, pode-se supor que o objetivo de Pedro, o Grande, era “sacralizar” os espaços limítrofes do Império Russo às margens do Mar Báltico; já a interiorização da capital brasileira visava apropriar-se dos territórios internos, porém, pouco explorados.

Para uma consciência religiosa, depois de instalar-se em um novo território, é necessário consagrá-lo. Os povos antigos fixavam, na terra conquistada, um pilar sagrado que simbolizava o centro do universo, uma espécie de “umbigo do mundo”, que ligava esse local ao universo dos deuses (ELIADE, 1992, p. 24). Quando foram conquistadas as terras onde se planejava erguer São Petersburgo, o Imperador Pedro ordenou a construção da Fortaleza de Pedro e Paulo. Por um lado, ela se mostrava como uma edificação militar cujo objetivo era proteger as terras de possíveis pretensões dos antigos “proprietários”, os suecos; por outro, era uma forma de sacra-

lização do espaço recém-conquistado. No Plano Piloto brasileiro, a função desse “centro sacral” é desempenhada pelo Palácio da Alvorada e pela Esplanada dos Ministérios.

As oposições

Se Eliade relaciona a formação da cidade com a sacralização do espaço, Angel Rama desenvolve a oposição **ordem/desordem**:

A ordem deve ser estabelecida antes mesmo de que a cidade exista, para impedir assim toda futura desordem. [...] Uma cidade, previamente a sua aparição na realidade, devia existir em uma representação simbólica que obviamente só podia assegurar os signos: as palavras que traduziam a vontade de edificá-la na aplicação de normas e, subsidiariamente, nos diagramas gráficos que as desenhavam nos planos, [...] na imagem mental que desses planos tinham os fundadores. [...] Pensar a cidade competia a esses instrumentos simbólicos que estavam adquirindo sua pronta autonomia, que os adequaria ainda melhor às funções que lhes reclamava o poder absoluto (RAMA, 1985, p. 29).

O conceito de ordem é profundamente ligado à fundação de São Petersburgo, pois a capital nortenha russa não surgiu naturalmente, a partir de um pequeno povoado, mas foi projetada minuciosamente por Pedro, o Grande, com o objetivo de ser uma nova capital para um novo Império. A construção de São Petersburgo visava recusar o passado tradicional e atrasado e proclamar o futuro: a Rússia deveria tornar-se um grande império europeu. A ideia da ordem que vence o caos refletiu-se nas ruas e avenidas retas de São Petersburgo, todas paralelas e perpendiculares.

No entanto, esse desejo humano de ordenar o espaço entra em conflito com o universo da natureza, para o qual não existem linhas retas nem perfeição geométrica. Assim, por exemplo, a via central da cidade, a Avenida Niévski, curiosamente começa e termina no rio Nevá. A aspiração humana de domar a natureza caótica marcou toda a história da cidade de São Pedro:

A polaridade dessa estrutura petersburguense está no fato de que a *natureza*, oposta à *cultura*, não somente entra nessa estrutura [...], mas se iguala a ela. Desse modo, Petersburgo, como uma cidade grande, não é um resultado da vitória e de um triunfo completo sobre a natureza, mas, sim, um lugar em que [...] ocorre uma regência dupla: da natureza e da cultura (TOPOROV, 2003, p. 35, tradução nossa).

Apesar das ruas planejadas, que visavam possibilitar a São Petersburgo uma perfeita visibilidade, a cidade quase sempre está encoberta por uma neblina, resultado da construção sobre uma região pantanosa. De acordo com Toporov, essa característica torna a cidade transparente e fantasmagórica ao mesmo tempo:

Dessa correlação [...] entre natureza e cultura surgem situações típicas petersburguenses; por um lado, há um caos escuro e fantasmagórico no qual nada se vê com clareza [...], o existente e o não existente trocam de lugar, um finge ser o outro, misturando-se, juntando-se e provocando o observador (miragem, sonho, fantasma, sombra, sócia, reflexos nos espelhos, “diabruras petersburguenses”); por outro lado, existe um cosmos claro e transparente: uma união ideal entre a natureza e a cultura, caracterizada por lógica, harmonia, muita clareza e até clarividência (TOPOROV, 2003, p. 41).

A capital brasileira também representa a ideia de ordem. Assim como São Petersburgo, Brasília é uma cidade criada e planejada artificialmente de acordo com o Plano Piloto. Entretanto, se Petersburgo teve como seu modelo, ou melhor, modelos, várias cidades europeias, representando uma “cidade-citação”, Brasília foi concebida como uma cidade totalmente nova, cujas construções principais visavam não copiar, mas inovar, encarnando a ideia de progresso. Em outras palavras, se a fundação de São Petersburgo baseava-se na ideia de copiar o modelo europeu, a criação de Brasília simbolizava uma busca por algo essencialmente autêntico e brasileiro. Esse fato refletiu-se até mesmo no nome da nova capital. Quando Pedro criou São Petersburgo no limite do seu Império, o seu objetivo era “abrir” o país, então conservador, para o mundo exterior. Já no caso de Brasília, temos o movimento oposto: a posição litorânea e extrema da antiga capital, Rio de Janeiro, foi negada. A nova capital foi transferida para o centro do país, o que corrobora ainda mais com a ideia da fundação de uma cidade autenticamente brasileira.

Lotman divide as cidades em concêntricas e excêntricas (limítrofes). A cidade do primeiro tipo: “se apresenta como intermediária entre o céu e a terra, ao redor dela se concentram os mitos do plano genético (na formação dela, comumente, há a participação de Deus); ela tem início, mas não possui o fim, é uma ‘cidade eterna’” (LOTMAN, 2002, p. 208).

Já a cidade excêntrica é a que se localiza “no limite” do espaço cultural: à beira mar, à margem do rio. Nesse caso, não temos a antítese “céu/terra”, mas a oposição “natural/artificial”. Ao estender essa classificação para São Petersburgo e Brasília, podemos reconhecer a primeira como excêntrica e a segunda como concêntrica. A ligação dessa última com o céu, inclusive, estava prevista no próprio Plano Piloto:

Da proposta de plano-piloto resultou a incorporação à cidade do imenso céu do planalto, como parte integrante e onipresente da própria concepção urbana: os “vazios” são preenchidos pelo céu e a cidade é deliberadamente aberta aos 360º do horizonte que a circunda (GUTEMBERG et al., 2002, p. 85).

Entretanto, a capital brasileira, ao mesmo tempo, é dotada de traços de uma cidade excêntrica, posicionada à beira de um território desconhecido e pouco explorado.

Ambas as capitais foram edificadas em um prazo miraculoso. São Petersburgo levou dez anos (desde a fundação em 1703 até a inauguração em 1712) para ser concluída, o que foi possível mediante sacrifício de milhares de vidas dos camponeses que trabalharam durante a construção. Devido a isso, Petersburgo ficou conhecida como a cidade “construída sobre ossos”. A parte central de Brasília foi erguida em quase quatro anos, mas também há relatos de mortes, de operários enterados no concreto e no controverso Massacre da Pacheco Fernandes. A partir dessas narrativas, surge uma imagem dúbia de ambas as capitais: por um lado, positiva, divina, majestosa e ordenada e, por outro, negativa, antinatural e perversa. A transformação de ambas as cidades em capitais da burocracia igualmente contribui para isso.

A oposição entre a **cidade** e a **natureza** também está presente na mitologia de Brasília, fundada, assim como São Petersburgo, em um lugar visto, na cultura popular, como inóspito e domado pela natureza. Se no caso de São Petersburgo o clima inóspito provinha dos pântanos, da umidade e do frio, em Brasília era o cerrado e a seca, como pode ser visto nos versos de Vinícius de Moraes (GUTEMBERG et al., 2002, p. 183):

No início era o ermo:
Eram antigas solidões sem mágoa.
O altiplano, o infinito descampado.
No princípio era o agreste:
O céu azul, a terra vermelho pungente
E o verde triste do cerrado.

No caso de São Petersburgo, a violação das leis da natureza e a fundação da cidade em um lugar de condições climáticas impróprias contribuíram para a criação do epíteto “fábrica de mortes”:

O papel das condições climáticas na eliminação da vida das pessoas em Petersburgo era muito significativo [...]: muitos que vieram para a cidade não conseguiram se adaptar às condições climáticas naturais e morriam devido a resfriados, pneumonias, tísicas ou simplesmente devido a queimaduras causadas pelo frio, fato sobre o qual testemunha a imprensa de São Petersburgo (TOPOROV, 2003, p. 31).

Ao passo que em Brasília, encontramos algumas semelhanças em constantes relatos na imprensa sobre a quantidade crescente de doenças respiratórias provocadas pela seca e, mais recentemente, pela poluição, queimadas e desmatamento (GUTEMBERG et al., 2002, p. 47).

Além disso, a priorização da ordem no planejamento da cidade de Brasília resultou na desconsideração das simples necessidades humanas:

Há uma ausência deliberada de espaços públicos em que as pessoas possam se reunir e conversar, ou simplesmente olhar uma para outra e passar o tempo. A grande tradição do urbanismo latino, em que a vida urbana se organiza em torno de uma grande praça, é rejeitada de modo explícito (BERMAN, 2010, p.13).

A partir dessas linhas, é possível destacar mais uma oposição presente em ambas as cidades: entre o homem e o estado, entre o individual e o coletivo.

Além disso, assim como a São Petersburgo europeia, Brasília, em que “a grande tradição do urbanismo latino... é rejeitada”, também é um elemento estranho, estrangeiro dentro do seu próprio país.

A cidade literária

De acordo com Angel Rama, toda cidade existe em dois planos: como uma cidade real e uma cidade letrada:

Visualizamos duas entidades diferentes que, como signo linguístico, estão unidas arbitrariamente, forçosa e obrigatoriamente. Uma não pode existir sem a outra, mas sua natureza e funções são diferentes assim como são diferentes os componentes do signo. Enquanto a cidade letrada atua preferencialmente no campo das significações e inclusive as autonomiza em um sistema, a cidade real trabalha mais comodamente no campo dos significantes e inclusive os afasta dos encadeamentos lógico-gramaticais (RAMA, 1985, p. 52).

Dessa forma, a noção da cidade letrada, sugerida por Ramos, aproxima-se do conceito de texto da cidade. O que une São Petersburgo e Brasília enquanto cidades letradas? O que faz traçar semelhanças entre os seus textos? Obviamente, é a sua artificialidade. Dostoiévski chamava São Petersburgo de “cidade mais abstrata e meditativa de todo o globo terrestre” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 18). O seu caráter abstrato a torna meditativa e proporciona o surgimento de novos mitos:

A cidade artificial ideal, criada como realização da utopia ra-

cionalista, devia ser privada da história já que a racionalidade “do estado regular” significava a renúncia das estruturas formadas durante a história. [...] A cidade-utopia racional foi privada dessas reservas semióticas. [...] A ausência de história levou a um crescimento intenso da mitologia. O mito preencheu o vazio semiótico e a situação da cidade artificial se mostra exclusivamente rica em geração de mitos (LOTMAN, 2002, p. 212).

O escritor João Almino explorou essa capacidade da capital do Brasil de gerar mitos em sua obra, tanto literária quanto crítica. Eis como ele define a simbologia cultural de Brasília:

Algumas cidades mostram de si uma imagem recorrente, como um palimpsesto ou uma fotografia antiga que permanecesse impressa, ainda que amarelecendo com o tempo, e conservasse seus traços por trás de outras, mais vivas e atuais. No caso de Brasília é imagem forjada pelo mito e também pela história de uma ideia, que se conclui com a execução do seu projeto modernista. Para dizer de outra forma, aquela cidade sem história é rica em carga simbólica. E o que Brasília simboliza? A democracia. A racionalidade. A nação. A integração e o desenvolvimento. A aspiração de igualdade. O moderno. O futuro. E também, claro, o poder, a alienação, o encastelamento, a corrupção, o autoritarismo, o misticismo e a irracionalidade (ALMINO, 2007, p. 299-300).

A artificialidade de Brasília, bem como a necessidade de criar novos mitos e até mesmo o novo homem, é o ponto de partida na crônica “Nos primeiros começos de Brasília”, de Clarice Lispector, uma das primeiras a registrar as suas impressões sobre a cidade recém-fundada:

Brasília é construída na linha do horizonte. – Brasília é arti-

ficial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado. Quando o mundo foi criado, foi preciso criar um homem especialmente para aquele mundo. [...] Brasília ainda não tem o homem de Brasília [...] (LISPECTOR, 1984, p. 452).

Observamos, nas linhas acima, a relação céu-terra, destacada por Lotman como um traço típico de uma cidade concêntrica. O ato de criação de Brasília é comparado ao ato de criação do mundo. Esse motivo também é destacado por Almino:

A maioria das cidades resulta do acaso, do encontro fortuito e da necessidade. Brasília é obra do espírito, da vontade e do plano. Se a experiência concreta daqueles que lá vivem ainda tem uma história curta, a história de Brasília como projeto, símbolo e mito se confunde com a do Brasil independente. É a história de uma utopia construída ao longo de um século e meio (ALMINO, 2007, p. 300).

Outro traço da cidade concêntrica é a sua santidade e eternidade. Na crônica de Clarice Lispector há ambos os motivos. Aliás, dessa relação surge também o paralelo entre os criadores da capital e os demiurgos:

O ar religioso que senti desde o primeiro instante, e que neguei. Essa cidade foi conseguida pela prece. Dois homens beatificados pela solidão me criaram aqui de pé, inquieta, sozinha, a esse vento. [...] Eu sei o que os dois quiseram: a lentidão e o silêncio, que também é a ideia que faço da eternidade. Os dois criaram o retrato da cidade eterna (LISPECTOR, 1984, p. 455- 456).

Por outro lado, nela há também indícios de uma cidade excêntrica. Por exemplo, encontramos indicações de que a sua posição, não geográfica, mas imaginária, também seria limítrofe: “Em qualquer lugar onde se está de pé, criança pode cair, e

para fora do mundo. Brasília fica à beira” (LISPECTOR, 1984, p. 453); “A cidade de Brasília fica fora da cidade” (p. 455). Ao que parece, aqui se trata dos limites com o mundo do além.

Ademais, há um típico motivo escatológico, decorrente do mito de criação: “A erosão vai desnudar Brasília até o osso” (LISPECTOR, 1984, p. 455). Não é ocasional o fato de que a destruição de Brasília, profetizada por Clarice, provém da natureza: como lembramos a partir das colocações de Lotman e Toporov, a ordem, violada pela construção da cidade, tem que ser restabelecida. Em outro trecho encontramos: “É urgente. Se não for povoada, ou melhor, superpovoada, uma outra coisa vá habitá-la. E se acontecer, será tarde demais: não haverá lugar para pessoas. Elas se sentirão tacitamente expulsas” (LISPECTOR, 1984, p. 454). O que seria essa “outra coisa”? A natureza, o cerrado domado? O Leviatã? Ou algo mais?

Quando Toporov e Lotman falam sobre Petersburgo na obra dos escritores russos, ambos destacam a influência que a cidade exerce sobre o ser humano, evidenciada pela citação abaixo:

Veja mais uma coisa: estou convencido de que muita gente em Petersburgo anda falando sozinha. Está é uma cidade de semiloucos. Se nós tivéssemos ciências ou médicos, juristas e filósofos poderiam fazer estudos valiosíssimos sobre Petersburgo, cada um na sua especialidade. É raro um lugar em que se encontrem tantas influências sombrias, grosseiras e estranhas sobre a alma humana como em Petersburgo. Só as influências climáticas, o que não significam! Por outro lado, é o centro administrativo de toda a Rússia, e o seu caráter deve refletir-se em tudo (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 476).

Há um tema parecido na crônica de Clarice Lispector, que relaciona certos estados de espírito ao fato de estar em Brasília: “Todo um lado de frieza humana que eu tenho, en-

contro em mim aqui em Brasília, e floresce gélido, potente, força gelada da Natureza” (LISPECTOR, 1984, p. 454). Além da artificialidade, a natureza também predomina no texto brasiliense:

A artificialidade que invade a paisagem – a natureza reinventada pelos homens e que ainda guarda exemplos do gênio de Burre Marx – está também presente na flora do Plano Piloto. Falta de espaço é comum nas cidades modernas, onde os edifícios altos bloqueiam o horizonte. Ali é o contrário. Ante os amplos horizontes e a longa distância entre os prédios, os humanos se sentem pequenos e solitários (ALMINO, 2007, p. 306).

Brasília é tão artificial e futurista que chega a ser comparada à Lua: “Em Brasília estão as crateras da Lua” (LISPECTOR, 1984, p. 456). Ao que parece, essa comparação origina-se nas palavras do astronauta soviético Iúri Gágarin, ditas sobre a Brasília recém-construída logo após a sua viagem para o espaço: “Tenho impressão que estou desembarcando num planeta diferente, não na Terra” (GUTEMBERG et al., 2002, p. 11).

Uma das características de São Petersburgo é a amplitude do campo visual, a sua perfeita visibilidade, proporcionada pela geometria rigorosa das ruas e avenidas, que implica na extrema vulnerabilidade do transeunte:

Com o tempo, sobre todas as inclusões de classicismo renascentista, estilo imperial, gótico, e barroco, nos volumes de espaço de Petersburgo ergueu-se o princípio pan-ótico: visibilidade, uniformidade topológica e necessidade geométrica, ou seja, o princípio imperial de controle e do governo monárquico sobre todos os segmentos da realidade estatal a partir de qualquer um dos seus pontos (ISSÚPOV, 2000, p. 9, tradução nossa).

No “texto de Brasília”, formulado por Clarice Lispector, há também esse motivo: tanto da sensação de vulnerabilidade quanto da cidade-estado que, através das suas janelas, vigia os atos dos seus súditos:

Esperei pela noite, como quem espera pelas sombras para poder se esgueirar. Quando a noite veio, percebi com horror que era inútil: onde eu estivesse, eu seria vista. O que me apavora é: vista por quem? – Foi construída sem lugar para ratos. Toda uma parte nossa, a pior, exatamente a que tem horror de ratos, essa parte não tem lugar em Brasília. Eles quiseram negar que a gente não presta (LISPECTOR, 1984, p. 453).

Essa sensação de ser vigiado pela cidade, pelo estado e até mesmo pelos céus eleva-se ao extremo quando surge a oposição entre a liberdade e a prisão: “Uma prisão ao ar livre. De qualquer modo, não haveria para onde fugir. Pois quem foge iria provavelmente para Brasília. Prenderam-me na liberdade!” (LISPECTOR, 1984, p. 454).

De modo geral, os textos de São Petersburgo e de Brasília se apresentam como estruturas semióticas semelhantes. No que diz respeito à proximidade entre a manifestação da cidade na obra de Fiódor Dostoiévski e de Clarice Lispector, deve ser levado em consideração o conhecimento profundo que a escritora brasileira de origem ucraniana tinha da obra de Dostoiévski e da literatura russa clássica em geral. Por exemplo, em *A hora da estrela* a protagonista, Macabéa, ao ver o título *Humilhados e ofendidos*, pela primeira vez se dá conta de sua condição social (LISPECTOR, 1993, p. 56). Portanto, os paralelos apontados acima em parte podem ser explicados pela influência direta do autor russo.

Como observamos, é possível, sim, definir o texto de

Brasília, o seu aspecto “letrado”, como também é possível comparar esse texto com a imagem de São Petersburgo na cultura russa, porém com algumas ressalvas importantes. Em primeiro lugar, nota-se que o texto de Brasília é muito mais recente que o de São Petersburgo. Trata-se, portanto, de um texto ainda em formação, além do mais, ao contrário de Petersburgo, abordado em diversas obras da literatura russa, a quantidade de autores que situaram a sua obra em Brasília ainda é pequena.

A posição geográfica também é uma diferença essencial: assim, São Petersburgo é uma cidade limítrofe, já Brasília é localizada no centro. Se no texto de São Petersburgo predominam os motivos escatológicos, no texto de Brasília nota-se uma forte presença da ligação entre a terra e o céu, típica para uma cidade concêntrica.

Além disso, é preciso considerar na análise, que São Petersburgo em russo é um nome do gênero masculino, assim como a palavra cidade (*górod*), o que, em nossa opinião, resulta em sua manifestação mais ativa e até mesmo imperativa; já Brasília, assim como a palavra “cidade”, por pertencer ao gênero feminino, revela uma influência mais sutil e materna nas personagens, além de ser associada à Natureza, mesmo que domada pelo homem.

Uma das marcas específicas do texto de São Petersburgo é a sua eterna comparação com a cidade de Moscou, essa sim famosa por suas características femininas (AMÉRICO, 2014). Em relação ao texto de Brasília, há também comparações com as antigas capitais, principalmente Rio de Janeiro, presentes, por exemplo, nas crônicas de Machado de Assis: apesar do seu engajamento na questão da transferência da capital, nota-se um leve tom de remorso saudoso pelo Rio de Janeiro que um dia deixaria de sê-la:

A capital da República, uma vez estabelecida, receberá um nome deveras, em vez deste que ora temos, mero qualificativo. Não sei se viverei até à inauguração. [...] Mas, se viver, lá irei passar algumas férias, como os de lá virão aqui passar outras. Os cariocas ficarão sempre com a baía, a esquadra, os arsenais, os teatros, os bailes, a Rua do Ouvidor, os jornais, os bancos, a praça do comércio, as corridas de cavalos, tanto nos circos, como nos balcões de algumas casas cá embaixo, os monumentos, a companhia lírica, os velhos templos, os rebequistas, os pianistas... (ASSIS, 1893).

Referências

ALMINO, João. O mito de Brasília e a literatura. **Estudos avançados**, São Paulo, vol. 21, n. 59, p. 299-308, jan/abr, 2007.

AMÉRICO, Edelcio. **Texto de São Petersburgo na literatura russa**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2006.

AMÉRICO, Edelcio. **Os textos de Moscou e São Petersburgo como reflexo da identidade nacional russa**. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2011.

AMÉRICO, Edelcio. A Imagem Feminina de Moscou na Literatura Russa. **Rus – Revista de Literatura e Cultura Russa**, n. 3, p. 18-29, 2014.

ASSIS, Machado de. **A semana**. [22 de janeiro de 1893].

Disponível em: <<http://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/cronicas/CRONICA,%20A%20semana,%201892.htm#C1896>>. Acesso em: 24 jan. 2016.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Editora Schwartz Ltda., 2010.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. [Tradução de Paulo Bezerra]. São Paulo: Editora 34, 2001.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. [Tradução de Boris Schnaiderman]. São Paulo: Editora 34, 2000.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Martins Fontes, São Paulo, 1992. Disponível em: <<http://gepai.yolasite.com/resources/0%20Sagrado%20E%20O%20Profano%20-%20Mircea%20Eliade.pdf>>. Acesso em 20 jan. 2016.

GUTEMBERG, Cláudia et al. **Brasília... em 300 questões**. Brasília: Edições Dédalo, 2002.

ISSÚPOV, K. Diálogo das capitais no movimento histórico (Dialóg stolits v istorícheskom dvijénii). In: **Pro et Contra Moscou – Petersburgo (Pro et Contra Moskvá – Peterburg)**. Moscou: RGKHI, 2000.

LISPECTOR, Clarice. Nos primeiros começos de Brasília. In: **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LOTMAN, Iúri. Simbologia de São Petersburgo e os problemas da semiótica da cidade (Simvólíka Peterburga i problémy semiótiki góroda). In: **História e tipologia da cultura russa (Istoria i tipológuia rússkoi kultury)**. São Petersburgo: Iskusstvo, 2002. p. 208-221.

MELETÍNSKI, Eleazar. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

RAMA, Angel. **A cidade das letras**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

TOPOROV, Vladimir. **O texto de São Petersburgo na literatura russa (Peterbúrgskii tekst rússkoi literatury)**. São Petersburgo: Iskusstvo, 2003.

Artigo recebido em março de 2016 e aprovado em julho de 2016.

Como citar este trabalho:

VÓLKOVA AMÉRICO, Ekaterina; AMÉRICO, Edelcio. Brasília: a São Petersburgo brasileira? **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 14, n. 01, p. 129-150, julho, 2016. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa>>. Acesso em “dia/mês/ano”. <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v14i1.8435>.

**OS BENS DE CONSUMO NOS
RECLAMES DO PERÍODO DA
BELLE ÉPOQUE EM PELOTAS,
NO EXTREMO SUL DO BRASIL,
DIVULGADOS PELA REVISTA
*ILLUSTRAÇÃO PELOTENSE***

***THE CONSUMER GOODS IN THE
ADVERTISEMENTS OF THE BELLE
ÉPOQUE PERIOD IN PELOTAS, IN
SOUTHERN BRAZIL, RELEASED
BY MAGAZINE ILLUSTRAÇÃO
PELOTENSE***

FABIANE VILLELA MARRONI*
ANA CLAUDIA DE OLIVEIRA**

RESUMO: *A Belle Époque* foi um período de mudanças políticas, econômicas e socioculturais. Teve origem na França, no final do século XIX, iluminada pelos ideais da Revolução Francesa e pela Revolução Industrial. Transformações, progresso e liberdade formam o tema central de um percurso em busca

* Docente da UCPel – Universidade Católica de Pelotas. E-mail: fvmar@terra.com.br .

** Docente da PUC-SP – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
E-mail: anaclaudiamei@hotmail.com .

da civilidade, num discurso de modernidade. Uma visão de mundo que se enunciava com marcas de **um outro**, em um período eufórico, de alterações no modo de vida da sociedade. Em razão disso, propõe-se neste trabalho a análise do modo de vida da sociedade pelotense e a sua visibilidade por meio dos bens de consumo, divulgados em reclames da mídia impressa local em um período caracterizado como a sua *Belle Époque*. Como objeto de estudo, optou-se pela revista *Ilustração Pelotense*, que se manteve em atividade entre os anos de 1919 e 1925. Justifica-se essa escolha pela expressiva circulação de suas edições, o que demonstra o interesse de seus leitores. Como base teórica e metodológica, utilizou-se a teoria da semiótica discursiva, a partir de Barros (1990), Landowski (1992) e Oliveira (1997).

PALAVRAS-CHAVE: Pelotas. Bens de consumo. Mídia impressa. Modo de vida. Semiótica Discursiva.

ABSTRACT: The *Belle Époque* was a period of political, economic and socio-cultural changes. It originated in France in the late 19th century, illuminated by the ideals of the French Revolution and the Industrial Revolution. Changes, progress and freedom form the central theme of a journey in search of civility, in modern speech. A worldview that is enunciated with marks of **an "other"**, in a euphoric period of changes in the way of life of society. For this reason, what is proposed in this academic work is to analyze the way of life of Pelotas' society and its visibility through consumer goods reported in the local print media, in a period characterized as the *Belle Époque*. The object of study chosen was the magazine *Ilustração Pelotense*, which remained in activity between the years 1919 and 1925. This choice is justified by the significant

circulation of the editions, which shows the interest of the readers. As theoretical and methodological basis, we used the theory of discursive semiotics, from Barros (1990), Landowski (1992) and Oliveira (1997).

KEYWORDS: Pelotas. Consumer goods. Printed media. Way of life. Discursive Semiotics.

A Belle Époque foi um período caracterizado por nítidas mudanças nos valores e nos costumes da população burguesa, desencadeadas a partir de ideais políticos e inovações tecnológicas, desenvolvidas na Europa do século XIX, principalmente na França e na Inglaterra. Uma transformação generalizada, de cultura cosmopolita, que repercutiu, amplamente, nas manifestações socioculturais da época e exerceu grande influência na euforia de modernidade. Este devir também foi vivido no Brasil no final do século XIX e início do século XX, de modo especial, na capital da República, o Rio de Janeiro (NEEDELL, 1993). Acompanhando a euforia de modernidade que, por consequência, caracterizava a *Belle Époque* no Brasil, na cidade de Pelotas – localizada no extremo sul do estado do Rio Grande do Sul – a imprensa local, com acesso às novas tecnologias, exerceu nítida influência no modo de vida dos pelotenses, a partir do que era ditado nos grandes centros. Reconhecida como arauto da novidade e formadora de opinião, a mídia impressa era o único veículo de informação, na época, existente na cidade.

Passados os anos oitocentos em Pelotas, a visão eufórica da modernidade ainda maravilhava sujeitos que ansiavam por uma inserção num novo tempo, numa dada e nova realidade. A revista impressa era um meio, uma forma de dar visi-

bilidade às transformações do cotidiano, ao modo de vida da cidade. Nela também se encontrava uma grande quantidade de reclames que divulgavam uma gama variada de produtos, objetos de desejo de determinada classe social. No século XIX, Pelotas mostrava-se como centro de expansão rural e econômica do Rio Grande do Sul. Vivia seu apogeu cultural, caracterizada como uma cidade que ainda extraía benefícios da riqueza gerada pelo ciclo do charque. Era um considerável polo cultural, pois, além de inúmeras instituições educacionais e socioculturais, tinha grandes livrarias, com significativas produções editoriais.

A fim de proceder às análises, elegemos como objeto de estudo a revista *Ilustração Pelotense*, que se manteve em intensa atividade entre os anos de 1919 e 1925. A escolha deve-se à expressiva circulação de suas edições, observadas como publicações preferenciais de grande número de leitores que se mostravam suscetíveis às influências geradas pelas matérias e anúncios divulgados em suas páginas. Por meio de seus reclames, este trabalho tem como objetivo revelar o modo de vida da sociedade local em relação ao consumo, aos gostos, aos hábitos e às preferências comuns, na época, em grandes capitais, mas incomuns em cidades do interior brasileiro, especialmente, no interior gaúcho.

Testemunha de anos marcados pela efervescência cultural, a *Ilustração Pelotense* foi uma das primeiras revistas de variedades de Pelotas. Mostrava os acontecimentos sociais, as novidades locais e de outras cidades; publicava crônicas, poemas e muitos reclames, divulgando as potencialidades regionais e as inovações decorrentes do avanço científico e tecnológico. A escolha dos reclames, ou anúncios, para análise, levou em consideração a reiteração dos mesmos durante um grande período de circulação da revista, datado entre 1919 e 1925.

Como base teórica e metodológica, recorreremos à teoria semiótica a fim de analisar as estratégias utilizadas pelo discurso publicitário para dar visibilidade ao modo de vida de determinada classe social, bem como às suas práticas, em uma determinada época. A teoria semiótica, também chamada de teoria da significação, é responsável por explicitar as condições da apreensão e da produção do sentido. De acordo com Landowski (1992, p. 167), “o sentido, longe de ser recebido ou percebido, é pensado como fruto de um *ato semiótico* gerador que o constrói”, portanto, consequência do fazer de um sujeito competente. Desta forma, a teoria semiótica, ao explicar o que um texto diz, e como ele faz para dizer o que diz (BARROS, 1990, p. 7), leva em consideração a presença de um sujeito em relação a um enunciado, ou seja, como afirma Landowski, a um “objeto, cujo sentido faz ser o sujeito” (1992, p. 167).

Tratando o objeto como um todo de sentido, iniciaremos as análises a partir da estruturação gráfica da *Ilustração Pelotense*, começando pelo seu **primeiro** exemplar, de 1919, e prosseguindo até o exemplar de número 19, do ano VII, de 1925. Contendo aproximadamente 24 páginas, a revista se divide em dois cadernos, aqui designados blocos (Figura 1), com lombada modelo canoa ou grampo (por ser grampeada no centro de sua estrutura). A parte interna, que denominaremos bloco central (engoblado), traz informações variadas sobre o cotidiano pelotense e as localidades mais próximas, entremeadas por anúncios publicitários, poesias e crônicas. A parte externa, que chamaremos de bloco periférico (englobante), ou seja, as páginas iniciais e as páginas finais, contendo, geralmente, de duas a quatro folhas no início e o mesmo número no final, mostram propagandas que ocupam a totalidade da página. Em alguns números, observamos que não há

o bloco destinado aos anúncios. Nesse caso, as propagandas são incorporadas ao bloco central.

A revista possui uma estruturação que repousa na oposição englobante vs. englobado. Muitas vezes, as informações aparecem tão envolvidas ou cercadas/cerceadas por anúncios que, por descuido ou desatenção, o leitor tende a se confundir, julgando tratar-se de uma revista editada com essa finalidade. Aliás, as revistas que circulam atualmente em nosso mercado editorial parecem manter esse mesmo padrão estrutural e publicitário, verificado há noventa anos atrás. Ao se observar a revista *Veja*, por exemplo, veremos que seu editorial e sumário encontram-se logo após as páginas iniciais de anúncio comercial.

Figura1 - Estruturação dos blocos da revista *Ilustração Pelotense*.



Fonte: Revista *Ilustração Pelotense*.

Na composição matérica da revista, mais precisamente, no que se refere à qualidade do papel utilizado e os efeitos de sentido que produzem, observamos a presença de formantes bastante variados, não seguindo, necessariamente, uma padronização. Assim, em alguns exemplares, a parte destinada aos anúncios, o bloco periférico, ou a parte externa englobante, e o bloco central, ou a parte interna englobada, é composta por papel jornal, de superfície rugosa e gramatura em torno de 75g/m². Por vezes, a capa, o bloco central e o bloco periférico são elaborados em papel cartonado e gramatura em torno de 120g/m². Em outros exemplares, utiliza-se papel jornal no bloco periférico, com 75g/m², e um tipo de papel encerado, de cor branca, no bloco central e gramatura de 75g/m². Encontramos, ainda, o bloco interno impresso em papel *couché*, 75g/m², e o periférico em papel jornal e gramatura de 90g/m². Como dissemos, a estruturação não segue um padrão, salvo no bloco interno que, na maioria das vezes, apresenta um papel diferenciado, mais nobre em relação àqueles utilizados na parte dos reclames.

Por três vezes as dimensões da revista foram alteradas. No primeiro ano, apresentava 18 cm de largura e 26,5 cm de altura. Do ano II ao ano V, passou a ter 15,5 cm x 25 cm. Em sua fase final, considerada aqui como a sua segunda fase, entre os anos de 1924 e 1925, a revista aumentou seu formato, adotando a proporção de 25 cm x 33 cm.

Assim como a *Ilustração Pelotense*, a maioria das revistas existentes na época era composta por dois blocos: um central e um periférico, ou seja, um englobante e o outro englobado. Nelas observamos, igualmente, que as áreas destinadas aos anúncios são bastante extensas e que, por vezes, parece tratar-se de revistas de reclames, e não de variedades. Na *Belle Époque* pelotense, as revistas eram consideradas um dos

principais meios para a divulgação dos fetiches de consumo que invadiam a cidade, tornando-se, assim, palco de representação das tendências modernas.

Nessa direção, alguns anúncios são verificados com bastante frequência, como o da empresa **Buxton Guilayn**, distribuidora de produtos movidos à energia elétrica, carros, e motores que faziam parte da campanha para o provimento de energia e, também, chás, como o legítimo chá do **Ceylão**. Outras empresas com presença constante são: a joalheria **Levy Frank**, a loja de móveis **Ao novo Mundo**, a loja de sortimentos variados **Palácio de Cristal** e bancos, com destaque para o **Banco Pelotense**, além de lojas de chapéus e casas de artigos de viagem. Comparecem também muitos outros anúncios alusivos à moda ou aos cuidados com a saúde. O que nos chama a atenção nessa diversidade é a reiteração de artigos de luxo, presentes também nos anúncios das novidades (carros, aparelhos, máquinas...) frutos da **moderna tecnologia**.

O primeiro reclame selecionado, (Figura 2), refere-se ao carro “Maxwell”, um carro de origem inglesa, distribuído em Pelotas pela Buxton Guilayn.

Figura 2 – Reclame “Carro Maxwell”.

Que qualidades, Senhora...



*deve possuir o automóvel de que necessitae para as
vossas compras da manhã, as vossas visitas da tarde
e as vossas "soirées" do club ?*

— Elle deve ser elegante e possuir em suas linhas
esse "cachet" de distincção que por si só diz quem
é a sua proprietaria; deve dar-me o conforto a que
estou acostumada e não desdourar as minhas "toi-
lettes"...

— Sabei então, Senhora, que o apanagio do
Maxwell é ser o carro mais esbel-
to e mais confortavel que se fabrica no
mundo. Visitae-nos, Senhora...

BUXTON GUILAYNE
SUAZEMER & CO. LTD. LONDON & NEW YORK
ELECTRICIDADE • FILAS • PELOTTES • MACHINARIA

Fonte: Revista *Illustração Pelotense*,
(16 de junho de 1920, ano II, n.12, p.20).

No plano verbal, lemos o seguinte enunciado:

Que qualidades Senhora...

deve possuir o automóvel de que necessitas para as vossas compras da manhã, as vossas visitas da tarde e as vossas “soirées” do club?

– Elle deve ser elegante e possuir em suas linhas esse “cachet” de distinção que por si só diz quem é a sua proprietária; deve dar-me o conforto a que estou acostumada e não desdourar as minhas “toilettes”...

– **Sabei então, Senhora, que o apanagio do Maxwell é ser o carro mais esbelto e mais confortável que se fabrica no mundo. Visitae-nos, Senhora...**

Essa configuração discursiva é orientada por uma debreagem interna, um diálogo, responsável pela criação de um efeito de sentido de verdade que conduz o enunciatário à aceitação dos valores colocados em circulação. No anúncio, vemos a imagem do interior de um automóvel. Nela, o motorista não é uma mulher, mas um homem. O simulacro de mulher, de **senhora**, mostrado remete a uma mulher não trabalhadora, que desfruta dos prazeres mundanos: uma mulher da elite. Figuras como compras, *soirées*, *club*, elegante, *cachet*, distinção, *toilettes*, revestem temas como luxo, ostentação e esnobismo. O diálogo manifesta um tipo de manipulação que opera por meio das dinâmicas da sedução e da tentação. Assim, em um primeiro momento, o destinador faz uma imagem positiva da destinatária, elogiando-a, mostrando todas as **virtudes da senhora**, atuando, portanto, na dimensão identitária e, em um segundo momento, ao oferecer um carro que lhe possibilitará entrar em conjunção com os valores que circulam na sociedade e são por ela aspirados, apresenta elementos da tentação,

atuando, então, na dimensão econômica: “se você comprar, será uma senhora elegante, da elite”.

Em outro anúncio, (Figura 3), da mesma empresa, o destinador oferece o **Chá Buxton**, legítimo do Ceilão (antigo nome do Sri Lanka, na época, uma colônia da Grã-Bretanha). Na disposição topológica central, vemos a figura de uma mesa, com duas mulheres e um homem à sua volta, servidos por uma “criada”. Eles estão em uma varanda, de onde observamos, no plano de fundo, que compõe o espaço em perspectiva, a arquitetura de colunas verticais, por entre as quais se tem a vista de um belo jardim. Nesse cenário, aparentemente confortável, eles tomam o seu *Five O'clock tea*.

A relação entre estes dois anúncios – o do carro Maxwell e o do Chá Buxton – é marcada por uma assimilação dos valores europeus no modo de vida da cidade: no primeiro, na utilização de expressões francesas e no modo de ser; no segundo, na valorização do chá das cinco, uma célebre tradição inglesa. Neste último anúncio, o destaque conferido à quantidade em escala de chá consumida em Pelotas, contribui para a criação de um efeito de sentido de veracidade.

Figura 3 – Reclame “Chá Buxton”.

O Chá Buxton
(Legítimo Ceylão)

(FINE O' CLOCK TEA)

O nosso chá está sendo vendido no Estado, em maior quantidade do que todas as outras marcas conseguem vender

Só a cidade de Pelotas consome :

DIARIAMENTE	115	LITROS
SEMANALMENTE	800	"
MENSALMENTE	3.450	"
ANNUALMENTE	41.975	"

UNICOS IMPORTADORES

BUXTON, GUILAYN & CO
SOCIETÀ COMM. ITAL. S.P.A. BUENOS AIRES 2.
ELECTRICIDADE - FILIAL PELOTAS - MACHINARIA

Londres — Bs. Aires — Pelotas

Fonte: Revista *Ilustração Pelotense*
(16 de março de 1920, ano II, n.6, p.2).

Em outra publicidade da empresa Buxton Guilayn, temos o anúncio de varredores elétricos, (Figura 4), os atuais aspiradores de pó. No plano verbal, lemos o seguinte enunciado:

O encanto de uma casa sem pó!
Graças ao varredor electrico que não levanta poeira, os interiores têm um aspecto de limpeza incomparável.
As criadas até têm elegância, e não sendo obrigadas ao serviço pesado de varrer com o emprego da vassoura, andam mais limpas também. E isto abona em favor da dona de casa.

Figura 4 - Reclame “Varredores elétricos”.



O encanto de uma casa sem pó!
Graças ao varredor electrico que não levanta poeira, os interiores têm um aspecto de limpeza incomparável.
As criadas até têm elegancia, e não sendo obrigadas ao serviço pesado de varrer com o emprego da vassoura, andam mais limpas também. E isto abona em favor da dona da casa.

Os nossos varredores electricos
estão á chegar.

BUXTON GUILAYN & Co
FABRIL DE MÁQUINAS ELÉCTRICAS
ELÉCTRICIDADE - FERRAL - PELOTAS - RECÔNCAVIA

Fonte: Revista *Ilustração Pelotense*
(16 de junho de 1920, ano II, n.12, p.12).

Neste anúncio, vemos em destaque, na disposição topológica, por meio de uma oposição cromática entre claro vs. escuro, a figura de uma mulher, vestida com um avental e um lenço na cabeça que parece ser uma “criada”. Qualificada como alguém que “até tem elegância”, conforme o enunciado verbal, ela aparece no interior de uma casa confortável. Os temas luxo, modernidade e conforto, reiterados na isotopia da configuração discursiva, são figurativizados pela vestimenta da mulher que se mostra em ação: vestido longo, sapatos com saltos altos e um lenço esvoaçante na cabeça. Aproveitando o tempo, agora disponível graças às novas tecnologias, “até” a “criada” pode se apresentar bem vestida, passando a fazer parte de um universo de valores aspirado pelo enunciatário. Não seria qualquer “criada”, mas uma “criada de luxo”, de alto padrão. O objeto de valor descritivo **vassoura elétrica** passa a ser um objeto modalizado pelo poder – ele possibilita “até às criadas” a conquista da elegância, atuando por meio de uma estratégia de manipulação por tentação que, evidentemente, encobre uma manipulação por intimidação, do ponto de vista de uma trabalhadora doméstica.

Dentre os anúncios investigados, destacam-se aqueles referentes às casas de sortimentos como o **Palácio de Cristal**. Nesse tipo de estabelecimento eram comercializadas mercadorias diversas, como cristais, artigos de ferragens, bazar e brinquedos.

Por vezes, os reclames aparecem compartilhando o mesmo espaço. Assim, no exemplo a seguir, (Figura 5), vemos em uma única página, dividida ao meio, o anúncio da loja **Palácio de Cristal** e da confeitaria, bar e mercearia **A Dalila**. No segundo anúncio, lemos: “casa de especialidades recebidas directamente dos principaes mercados nacionaes e estrangeiros”. No período da *Belle Époque*, a cena cultural estava em

efervescência na cidade: casas de divertimento, exposições de arte, saraus, cafés e confeitarias.

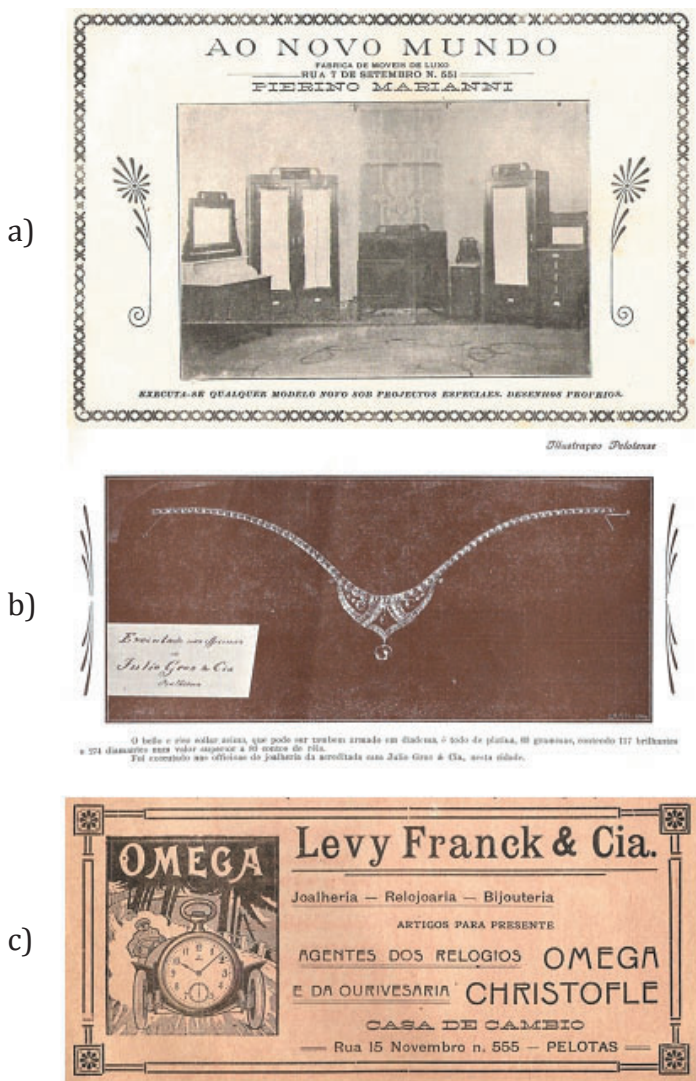
Figura 5 - Reclames “Palácio de Cristal” e “Confeitaria Dalila”.



Fonte: Revista *Ilustração Pelotense*
(15 de outubro de 1919, ano I, n.8, p.21).

Publicidades de joalherias são encontradas em praticamente todos os números, principalmente, as da casa **Levy Franck** (Figura 6c). Além de joalheria, esta loja era também uma casa de câmbio. No anúncio dessa empresa, vemos em destaque os relógios da marca **Omega** e a ourivesaria **Christofle**. Ocupando a parte esquerda do anúncio, temos a figura de um carro com um relógio à frente, figurativizando uma demonstração de força, ou poder, que caracteriza uma estratégia de manipulação por tentação. A marca **Omega** sempre foi relacionada ao luxo, assim como a ourivesaria **Christofle**. A última, criada por Charles Christofle em 1830, em Paris, continua sendo até hoje sinônimo de glamour. As marcas Omega e Christofle são destacadas no anúncio por meio de uma escrita em fonte maior, contrastando com o restante do enunciado verbal que, em conjunto, recebe destaque do restante da página por meio de uma moldura em estilo *art nouveau*. Ao contrário da Levy Franck, o joalheiro Julio Gros e Cia., (Figura 6b), anuncia a sua loja por meio da imagem de um produto em oferta: um colar de platina, com brilhantes e diamantes, mostrado em primeiro plano e que ganha destaque nos moldes de um querer-ser **visto**. O colar figurativiza o luxo, o poder. Configura, assim, a presença da mulher da elite.

Figura 6 – Reclames a) “Ao Novo Mundo”; b) “Joalheiro Julio Gros”, c) “Levy Franck e Cia”.



Fonte: Revista *Illustração Pelotense* (1º de novembro de 1923, ano V, n.19 e 20, p.41; 16 de junho de 1925, ano VII, n.11 e 12, p.11; 1º de novembro de 1924, ano VI, n.18, p.1).

Anúncios referentes a casas de móveis também são frequentes na revista *Ilustração Pelotense*, conforme a (Figura 6a) que traz a publicidade da loja Ao Novo Mundo. O anúncio mostra a vista do interior de uma casa valorizada com móveis fabricados em madeira nobre e espelhos *bisotê*. Dessa forma, a loja apresenta-se como uma vitrina, exibindo os vários estilos de peças que fabrica. Oliveira (1997, p. 117), ao abordar o estudo das vitrinas, afirma que:

Ao delinear as aparências das lojas, o discurso manipulatório da vitrina orienta-se, de um lado, pelo que as lojas querem fazer crer sobre o seu modo de ser e de estar no mercado – o que em termos de marketing, é determinante de sua imagem ou de seu conceito – e, de outro, pelo tipo de consumidor que querem chamar para o seu interior.

Ao dispor os móveis como se estivessem em uma vitrina, o enunciador usa procedimentos veridictórios para fazer crer ao enunciatário que ele vende, de fato, móveis do **novο mundo**, tal como o nome da loja indica.

Como podemos ver no anúncio seguinte, o tema moda apresenta-se como uma constante em todas as edições da revista. No exemplo em destaque, (Figura 7) observamos a influência francesa desde o nome atribuído à loja: **Au Petit Paris**, uma casa que, de acordo com o reclame, apresenta seus produtos, como confecções e chapéus, “montado no *systema* mais moderno e luxuoso”. Ainda nesse mesmo tema, destacamos o anúncio da chapelaria **Coufal**, (Figura 8), que além de anunciar chapéus – objetos de desejo da *Bel-le Époque* (compreendida, neste estudo, em Pelotas, entre o final do século XIX e início do século XX) – dedicava-se aos demais artigos da moda.

Figura 7- Reclame “Loja Au Petit Paris”.



Fonte: Revista *Illustração Pelotense*
(1º de setembro de 1919, ano I, n.5, p.17).

Figura 8 - Reclames “Chapéos Caringi”, “Grande Fábrica de Malas”, “Casa Coufal”.



Fonte: Revista *Ilustração Pelotense*
(1º de setembro de 1919, ano I, n.5, p.16).

Dentre as lojas que anunciavam com frequência regular estão: a **Grande Fábrica de Malas** (Figura 8) e **O Viajante** (Figura 9). Esta última sempre ocupava uma página inteira, destacando o seu fazer por meio de fotografias em que se podiam ver as oficinas, o prédio e uma mostra dos produtos. Seus modelos eram homens (na maioria, meninos), que são

mostrados carregando malas e cadeiras. No anúncio, recebem destaques artigos como “... malas de porão, cabine, mão, bolsas, portas-manta e cadeiras”, figuras que remetem às viagens, hábito comum na época, realizadas, especialmente, em navios e trens.

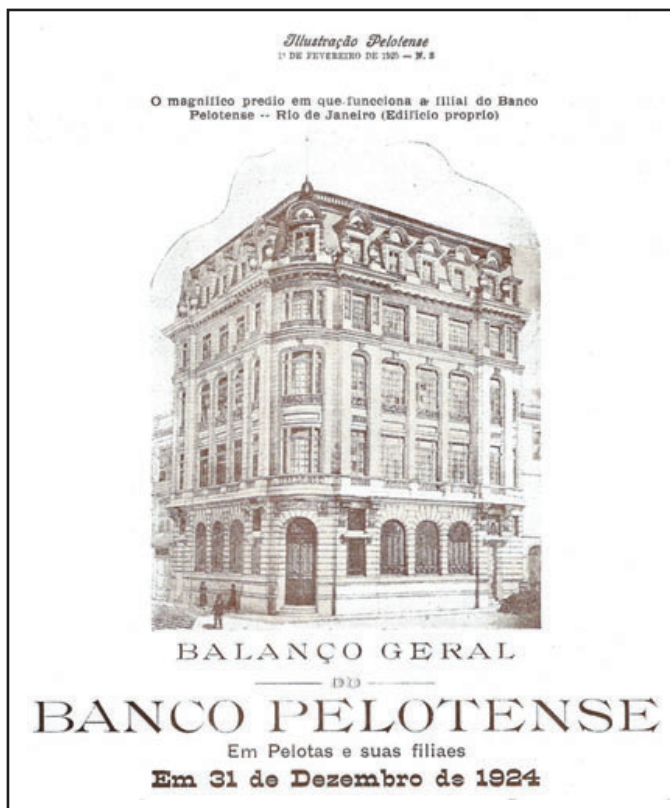
Figura 9 - Reclame “O Viajante”.



Fonte: Revista *Ilustração Pelotense*
(1º de abril de 1920, ano II, n.7, p.13).

Automóveis e instituições financeiras também recebem destaque nos anúncios analisados. O **Banco Pelotense**, por exemplo, tem presença garantida em praticamente todas as edições, como podemos ver no anúncio seguinte (Figura10). Nessa composição discursiva, o tema do poder econômico e do progresso aparecem figurativizados pela grandiosidade do prédio, de arquitetura em estilo eclético. Com matriz em Pelotas, a instituição bancária possuía filial em várias cidades do país. O reclame em questão confere destaque para a filial no Rio de Janeiro: “O magnífico prédio em que funciona a fillial do Banco Pelotense – Rio de Janeiro (Edifício próprio)”, numa demonstração do seu alcance e poder. A quantidade de bancos existentes em Pelotas na *Belle Époque* confirma a tradição da cidade como polo econômico e cultural. Assim como os bancos, as casas que vendiam automóveis anunciavam orgulhosamente suas matrizes na cidade. Como a casa **L. S. Terra & Cia.** que exibe em seu anúncio, (Figura 11), dois modelos do automóvel **Gray** para turismo. O enunciado verbal mostra que se trata de um carro confortável e de luxo, destacando a beleza no acabamento. Como elemento diferencial em relação aos anúncios acromáticos da época, o uso da cor verde pode ser observado como um traço de distinção que reitera a isotopia do luxo.

Figura 10 - Reclame “Banco Pelotense”.



Fonte: Revista *Ilustração Pelotense*
(1º de fevereiro de 1925, ano VII, n.3, p.13).

Figura 11 - Reclame “automóvel Gray”.

O AUTOMOVEL "GRAY", DE TURISMO

Carroceria confortavel e de luxo

Motor suave e silencioso — Arranque electrico.
E' o automovel clássico em beleza e acabamento



Equipamento moderno, elegante e completo. E' economico, reunindo todas as commodidades e qualidades de um carro de alto preço, por custo módico.

Mechanicamente, é o "Gray" um automovel de uma perfeição absoluta. Satisfaz ao mais exigente.



Peçam informes aos Agentes geraes e unicos distribuidores no Estado do Rio Grande do Sul.

L. S. TERRA & CIA. RUA 7 DE ABRIL N. 774 - 775 - PELOTAS

Fonte: Revista *Ilustração Pelotense*
(7 de setembro de 1925, ano VII, n.17 e 18, p.28).

Tomados em conjunto, os anúncios analisados mostram a influência europeia no modo de vida da cidade de Pelotas no período denominado *Belle Époque*, sobretudo em relação a um grupo social qualificado como a elite daquela sociedade, ou àqueles que dela queriam fazer parte, configurada, então, como uma classe social emergente e principal destinatária dos anúncios. Esta nova classe surgiu por meio da indústria saladeiril, do desenvolvimento do comércio e das casas bancárias. O modo de ser desses pelotenses mostra-se profundamente vinculado à moda ditada na Europa, principalmente, na França e na Inglaterra e, também, no centro do país. Em razão disso, o uso de **estrangeirismos** aparece de forma reiterada e como traço permanente em todos os anos e exemplares da revista, durante o período tratado, de 1919 a 1925. Conforme observamos, muitos anúncios elegem como temática central o luxo e a ostentação, verificados em práticas diversas, mostrando que a assimilação dos valores europeus ultrapassa aqueles relacionados apenas à vestimenta. Assim, modos de ser e de estar, formas de gosto e de vida puderam ser recuperados a partir das análises destacadas, como por exemplo, na referência ao chá das cinco que, conforme sabemos, constitui um costume tipicamente inglês. Dessa forma, dos desejos individuais, da esfera do privado, à consagração pública, a assimilação da cultura europeia mostra-se incorporada à cidade de Pelotas.

Referências

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990.

ILLUSTRAÇÃO PELOTENSE. Anno I, Número 1. Pelotas. 20 p.

ILLUSTRAÇÃO PELOTENSE. Anno I, Número 5. Pelotas, 1º de setembro de 1919. 20 p.

ILLUSTRAÇÃO PELOTENSE. Anno I, Número 8. Pelotas, 15 de outubro de 1919. 20 p.

ILLUSTRAÇÃO PELOTENSE. Anno II, Número 6. Pelotas, 16 de março de 1920. 20 p.

ILLUSTRAÇÃO PELOTENSE. Anno II, Número 7. Pelotas, 1º de abril de 1920. 20 p.

ILLUSTRAÇÃO PELOTENSE. Anno II, Número 12. Pelotas, 16 de junho de 1920. 20 p.

ILLUSTRAÇÃO PELOTENSE. Anno V, Número 19 e 20. Pelotas, 1º de novembro de 1923. 20 p.

ILLUSTRAÇÃO PELOTENSE. Anno VI, Número 18. Pelotas, 1º de novembro de 1924. 20 p.

ILLUSTRAÇÃO PELOTENSE. Anno VII, Número 3. Pelotas, 1º de fevereiro de 1925. 20p.

ILLUSTRAÇÃO PELOTENSE. Anno VII, Número 7. Pelotas, 1º de abril de 1925. 20 p.

ILLUSTRAÇÃO PELOTENSE. Anno VII, Número 11 e 12. Pelotas, 16 de junho de 1925. 24 p.

ILLUSTRAÇÃO PELOTENSE. Anno VII, Número 17 e 18.
Pelotas, 7 de setembro de 1925. 20 p.

ILLUSTRAÇÃO PELOTENSE. Anno VII, Número 19. Pelotas, 1^o
de outubro de 1925. 20 p.

LANDOWSKI, Eric. **A sociedade refletida**. Ensaios de
sociosemiótica. (Trad. Eduardo Brandão). São Paulo: EDUC/
Pontes, 1992.

NEDELL, Jeffrey D. **Belle Époque Tropical**. Sociedade e
cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. (Trad.
Celso Nogueira). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. **Vitrinas**: acidentes estéticos da
cotidianidade. São Paulo: EDUC, 1997.

Artigo recebido em junho de 2015 e aprovado em dezembro
de 2015.

Como citar este trabalho:

MARRONI, Fabiane Villela; OLIVEIRA, Ana Claudia de. Os
bens de consumo nos reclames do período da *Belle Époque*
em Pelotas, no extremo sul do Brasil, divulgados pela revista
Ilustração Pelotense. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**,
São Paulo, v. 14, n. 01, p. 151-177, julho, 2016. Disponível em:
<<http://seer.fclar.unesp.br/casa>>. Acesso em “dia/mês/ano”.
<http://dx.doi.org/10.21709/casa.v14i1.7795>.

VESTÍGIOS DO CORPO EM UM ROMANCE DE FICÇÃO CIENTÍFICA

BODY TRACES IN A SCIENCE FICTION NOVEL

EDISON GOMES*

ELIZABETH HARKOT-DE-LA-TAILLE**

RESUMO: Revendo a relação entre corpo, cultura e linguagem (iniciada em *Sémiotique des Passions*, 1991), Jacques Fontanille procura estabelecer, na teoria semiótica francesa, um diálogo entre o sensível e o inteligível, a partir de um novo ângulo: assumindo um corpo biopsíquico como importante entidade na construção do sentido, responsável por unir expressão e conteúdo, e presente no texto como vestígio da experiência, transformado em semiótica-objeto, plano de imanência e figura. No livro *Corps et Sens* (2011), o semioticista entrelaça arcabouços teóricos oriundos das ciências humanas e naturais, com conceitos de ordem semiolinguística, propondo uma abordagem do sentido que relaciona a propriocepção, a enunciação, a figuração, os campos sensoriais, os vestígios materiais e a percepção de fenômenos, buscando uma relação entre corpo, discurso e práticas semióticas. Nesse artigo, pretende-se demonstrar facetas desse tipo de abordagem em relação ao texto literário. O romance escolhido, *Os androides sonham com ovelhas elétricas?* (1968), é um famoso texto de Philip K. Dick, autor norte-americano de ficção científica co-

* Doutorando da USP – Universidade de São Paulo. E-mail: digomes2000@uol.com.br .

** Docente da USP – Universidade de São Paulo. E-mail: beth.harkot@usp.br .

nhecido por produzir mundos distópicos e personagens que estão sempre à volta com questões sobre a identidade e os seus corpos.

PALAVRAS-CHAVE: Semiótica do vestígio. Corpo. Philip K. Dick. Ficção científica.

ABSTRACT: Reviewing the relationship among body, culture and language (started in *The Semiotics of Passions*, 1991), Jacques Fontanille seeks to establish a dialogue between the sensible and the intelligible from a new angle in the French semiotic theory: accepting a biopsychic body as an important entity in the construction of meaning, responsible for uniting expression and meaning, and present in the text as trace of experience, and turned into semiotic object, plane of immanence and content. In the book *Corps et Sens* (2011), the semiotician interweaves theoretical frameworks built in the human and natural sciences, with semiolinguistic concepts, proposing an approach which relates proprioception, enunciation, figures, sensory fields, body traces and the perception of phenomena, searching for a relationship among body, discourse and semiotic practices. In this article, we intend to demonstrate what this kind of approach can reveal about the literary text. The novel chosen, *Do androids dream of electric sheep?* (1968), is a famous text by Philip K. Dick, science fiction American author, known mainly for producing dystopic worlds and characters who must always deal with identity issues and their bodies.

KEYWORDS: Semiotics of trace. Body. Philip K. Dick. Science fiction.

Introdução

A visão de Jacques Fontanille em relação ao sentido e à sua produção não diverge, mas difere da visão de Greimas, fundador da semiótica francesa clássica. Enquanto para este o sentido só pode emergir do texto (e a experiência do fenômeno não pode ser esquematizada de outra maneira), para aquele, cujo ponto de vista é sociocultural, o sentido possui uma imanência extratextual¹. Fontanille, em *Pratiques Sémiotiques* (2008), retorna à questão, cara à Greimas, da “existência semiótica” modalizada, segmentada em planos de análise, e convertida em conteúdos de significação articulados em níveis distintos (elementares, narrativos e discursivos), e adapta a mesma ideia para o percurso gerativo da expressão, pressupondo “uma experiência semiótica”² antes de uma “experiência narrativa”. Assim, o sensível fenomenal e sua esquematização semiótica, relacionados à expressão, não podem prescindir de uma hierarquia de semióticas-objeto que constituem uma cultura: os níveis de experiência são “semiotizados” e convertidos em formas da experiência e planos de imanência.

Em *Pratiques Sémiotiques*, Fontanille (2008, p.34) desenvolve uma hierarquia de níveis de imanência que emerge de tipos de experiência e instâncias formais respectivas (formas da expressão), articuladas a vários graus de pertinência

1 Segundo o semioticista, considerar toda a manifestação semiótica como “texto”, pode ser uma visão precipitada, talvez um “abuso metafórico” (discussão apresentada em *Pratiques Sémiotiques*, 2008, no capítulo: “Immanence et pertinence des pratiques”.

2 Fontanille, em *Pratiques Sémiotiques* (2008, p. 18), observa que a distinção tradicional entre expressão e conteúdo, como tipos de formas, é relacionada a uma distinção mais geral entre experiência e existência, como substâncias. Essa relação, baseada no princípio de um “horizonte ôntico” da significação, revela uma instância da enunciação que se coloca como instância que existe e experimenta o mundo que ela tenta significar.

que se comunicam e se absorvem: a experiência da figurativização (cujas instâncias formais são signos), a experiência da coerência e da coesão interpretativas (cujas instâncias formais são textos-enunciados, que não devem ser confundidos com a narrativa), a experiência da corporeidade (cujas instâncias formais são objetos), a experiência da prática (cujas instâncias formais são cenas práticas), a experiência da conjuntura (cujas instâncias formais são estratégias), e a experiência do *éthos* e do comportamento (cujas instâncias formais são as formas de vida).

Assim, o teórico não abandona os conceitos de base da semiótica greimasiana, mas procura alargar o seu escopo. As conversões entre os níveis de pertinência da significação são consideradas não apenas como operações lógicas de natureza especulativa e linguística, mas operações que revelam, em sua base, “um sujeito epistemológico dotado de um corpo, que percebe conteúdos significantes, calcula-os e projeta valores” (FONTANILLE, 2011, p. 5)³. Dentro dessa visão sociocultural sobre a produção da significação, o corpo adquire uma importância primordial (ausente na semiótica francesa clássica), pois conjuga o sensível e o inteligível, e está envolvido nos tipos de experiência acima descritos⁴.

De forma geral, o corpo sensível permeia toda a obra de Fontanille, que sempre retorna à questão da “percepção como lugar não linguístico onde se situa a apreensão da significação” (GREIMAS, 1966, p. 15), tentando demonstrar como o sujeito corporificado estabelece, ao tomar posição no mun-

3 A tradução das passagens do livro *Corps et Sens* é nossa.

4 Ao falar sobre o corpo na cultura, Fontanille (2011, p. 7) explica: “o corpo é, para esse grupo étnico, uma configuração semiótica (partes, força de ligação e formas de totalidade), podendo ser objeto de uma leitura sensível (tátil, visual, olfativa, etc.) durante as interações sociais, e é também motivação para uma semiotização da vida e do mundo inteiro”.

do, uma fronteira entre o que será da ordem da expressão (o mundo exterior; e também o das práticas) e o que será da ordem do conteúdo (o mundo interior; e também o da cognição), articulando uma função semiótica através da propriocepção (sede de correlações de onde o sentido emerge). O semioticista postula que, se existem percepções de presenças materiais e somáticas no texto (lógico/ semânticas), há então, no enunciado, um corpo que é possível teorizar⁵, pois ele existe como vestígio da existência proprioceptiva. A partir das práticas semióticas, pode-se inferir que o enunciador adquire um caráter duplo: é tanto uma forma textual, pois possui uma memória virtual de enunciados que ele atualiza, realiza e potencializa, por meio de uma **práxis enunciativa**; como é também instância que existe e experimenta, ou seja, habita um corpo espesso e convertido em semiótica-objeto. Assim, o enunciador pode ser tomado como um ente linguageiro e corporificado, que projeta no texto figuras semióticas materiais, tridimensionais, dotadas de morfologia, funcionalidades e formas exteriores identificáveis, e cujos conjuntos são destinados a usos ou práticas mais ou menos especializadas.

Esse novo tipo de abordagem assume uma ambivalência que resulta do duplo estatuto corporal na produção de conjuntos significantes como: (a) substrato da semiose e assunto teórico, uma vez que o corpo participa da substância semiótica e da determinação do actante; (b) figura ou configuração semiótica, manifestação visível nos textos e nas semi-

5 "A expressão somática nos lembra, com razão, que o afeto está ligado primeiramente ao corpo: até mesmo os atores de papel e as palavras têm um corpo. É por esse motivo que não se pode simplesmente rebaixá-los a actantes narrativos: os actantes narrativos, sujeito, objeto ou destinador não possuem um corpo; são simplesmente funções, papéis abstratos ligados a predicados. Para encontrar os corpos dos actantes é preciso se posicionar, em um nível superior do discurso, sob o controle de uma enunciação em ato, organizada em torno do **corpo próprio** da instância de discurso" (FONTANILLE, 1999, p.70, tradução nossa).

óticas-objeto em geral, ao lado de figuras temporais e espaciais. Dentro da dimensão figurativa, o corpo ocupa um lugar à parte, relacionado ao ator, e mais particularmente ao ator da enunciação, razão pela qual as figuras corporificadas resultam em propriedades enunciativas.

Nesse artigo, pretende-se, primeiramente, oferecer um recorte da semiótica do vestígio e, depois, observar como ela pode jogar luzes sobre uma obra literária, o romance de ficção científica *Os Androides Sonham com Ovelhas elétricas?*, de Philip K. Dick (1968). Adiantamos que tal recorte será feito a partir do que julgamos pertinente do ponto de vista do romance, e não reflete a totalidade das ideias do semioticista. Nossa pretensão é dupla: (a) expor alguns conceitos da abordagem, ainda pouco discutida (tentaremos fornecer alguns exemplos ilustrativos que não existem na obra original); (b) demonstrar como esses conceitos podem se ajustar ao texto literário, em uma análise que, a nosso ver, é inédita, pois tratando dos vestígios do corpo, propõe abordagens diferentes das propostas pela semiótica clássica, constituindo um novo paradigma analítico do texto narrativo.

Fontanille divide *Corps et Sens* em duas partes: a primeira trata do corpo do actante e do corpo sensível; e a segunda, das figuras do corpo, das figuras do vestígio e da memória. Antes de iniciarmos a análise do romance, explicitaremos alguns desses conceitos.

A - Sobre conceitos chave

1 O corpo do actante: corpo-actante e corpo sensível

Fontanille (2011, p.12-13) diferencia o “actante como corpo” e o “corpo como actante”, intentando, de um lado, ir além de suas propriedades formais, semântico-lógicas, reconhecendo que seus papéis nas transformações narrativas são determinados por propriedades corporais formadas de matérias e forças; e de outro, compreender por quais processos e sob quais condições um corpo transforma-se em actante, seja ele como instância de enunciação, seja ele como actante narrativo do enunciado. Além de uma regularidade sintagmática formal, calculável a partir de predicados, procura-se entender o actante como instância corporal com carne e forma, local e vetor de impulsões e resistências que contribuem com atos transformadores dos estados de coisas que animam os percursos da ação em geral. O autor de *Corps et Sens* divide o corpo em duas instâncias básicas: o *Moi*, que distingue os corpos-actantes de todos os outros corpos; e o *Soi*, a identidade que se constrói durante o processo semiótico. Ambos são inseparáveis, “o verso e o reverso da mesma entidade” (FONTANILLE, 2011, p. 13). Assim:

Quadro 1 – Características básicas do corpo do actante

O <i>Moi</i> (carne)	O <i>Soi</i> (idem / ipse)
<ul style="list-style-type: none"> ● corresponde à carne. ● possui constituição dupla (material e energética). ● é o centro de referência da tomada de posição semiótica elementar, podendo resistir ou contribuir para a ação transformadora do estado de coisas. ● é, ao mesmo tempo, fundamento da dêixis e núcleo sensório-motor, pois aciona o corpo para o movimento ou para o descanso, para a retenção ou para a protensão. ● é também o próprio sujeito cognitivo, aquele que pensa, experimenta e emite sons. ● para existir, precisa de uma estrutura que o faça mover-se, necessita chamar o corpo à ação: assim envolve o <i>Soi</i>. ● é a parte do actante ao qual o <i>Soi</i> se refere ao se construir, fornecendo impulsão e resistência ao <i>Soi</i>, que o permite vir a ser no devir. ● é o suporte da experiência e promove a expressão. 	<ul style="list-style-type: none"> ● rege o corpo próprio. ● divide-se em <i>idem</i> (apreensão: sempre o mesmo; a identidade) e <i>ipse</i> (visada ou foco: transformação; a alteridade). ● é a parte do actante que o <i>Moi</i> projeta para poder se construir em movimento. ● fornece ao <i>Moi</i> a sua reflexividade, da qual ele necessita para perceber a mudança de si mesmo. O <i>Moi</i> se move, se deforma, resiste, e força o <i>Soi</i> a defrontar-se com sua própria alteridade, problema que este se esforça em resolver, seja por repetição e similitude, seja pela visada constante e pela preservação. ● é o suporte da existência e da elaboração de conteúdos de significação.

Fonte: Quadro elaborado pelos autores do artigo a partir de *Corps et Sens* (FONTANILLE, 2011).

O actante toma forma e identidade a partir de regras gerais de “figuração” que não devem ser confundidas com a figurativização dos atores, espaços e tempos da narrativa. As “figuras” são esquemas dinâmicos aplicáveis a entidades

“materiais”, e compõem globalmente uma morfologia e uma sintaxe figurativa. As figuras existem a partir de diferentes estados e etapas de interação entre matéria e energia, ao se converterem em formas auto-organizadas e forças de excitação e inibição. São tais formas e forças que permitem descrever a “figuração” do corpo-actante.

Os limites da forma auto-organizada (e em consequência, de atos significantes) são definidos pela resistência e pela inércia da estrutura material e energética do objeto. O corpo é submetido a forças que opõem dois limiares de inércia: o limiar da remanência (que exprime a resistência do sistema à inversão de forças e em que o corpo admite a transformação por acumulação) e o limiar da saturação (que exprime a capacidade de resistência do sistema à aplicação de forças e em que o corpo não admite transformação, atingindo uma resistência à variação de intensidade, o que ocasiona sua estabilidade morfológica e icônica)⁶. A inércia pode ser considerada como uma primeira estrutura modal que determina e permite extrair um esquema de natureza actancial a partir de um sistema físico em devir: o corpo “pode-fazer”, pois é capaz de gerar a sua própria inércia, que fornece ao corpo-actante as propriedades figurais elementares: autonomia esquemática, singularidade e identidade.

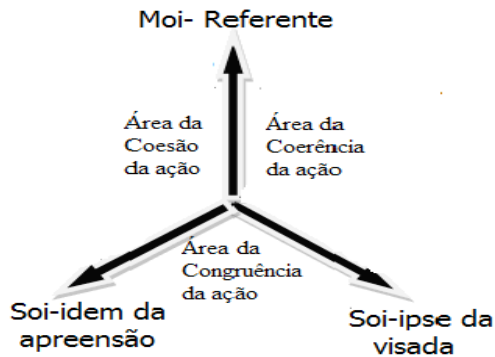
A sucessão mais ou menos ritmada da aplicação de forças opostas e alternadas envolve o corpo-actante em um processo

6 Enquanto uma bexiga é soprada, ela possui uma inércia por remanência e o ar a modifica. Ao estar completamente cheia, porém, ela adquire uma inércia saturada e sua forma não pode ser mais alterada. Estando saturada ela pode ou voltar à posição original (vazia, em que o processo pode recomeçar), ou explodir (e alterar completamente de forma). Fontanille parece defender que se podemos nomear algo, é porque a matéria possui uma estabilidade formal e morfológica que vai além da pura significação simbólica. Nesse caso, a pergunta sobre algo ser ou não o mesmo (na questão de uma sequência de fotografias de uma pessoa, tiradas ao longo do tempo), apesar de só poder ser resolvida pela linguagem, trai a percepção da estabilidade de traços icônicos.

sintagmático realizado por um sistema corporal dinâmico, dotado de capacidade de memória de interações. Essa memória pressupõe a capacidade da substância corporal de conservar o vestígio de forças, pressões e tensões que ela experimenta, e interações das quais participa. A memória corporal possibilita ao corpo a aprendizagem e a autoconstrução cumulativa. Ao gerenciar as tensões que sofre e que o animam, o corpo-actante desenvolve um campo sensório-motor que é “capaz de acolher as impressões da memória corporal, submetendo-as a uma primeira distinção fórica (euforia/disforia), que fornecerá sustentação à formação de axiologias” (FONTANILLE, 2011, p. 17). A sensório-motricidade pode ser considerada como um subsistema de controle que é capaz de aumentar ou diminuir os limites de saturação e da remanência.

O princípio de inércia determina a autonomia da sensório-motricidade, mas a energia carnal do *Moi* difere das tensões que se exercem sobre o corpo-actante, na medida em que abrange tanto a intencionalidade, quanto as orientações axiológicas. É por esse motivo que a sensório-motricidade é capaz de fornecer uma orientação axiológica ao conjunto da relação sensível com o mundo, e pode configurar a experiência e o imaginário sensíveis, fornecendo-lhes esquemas dinâmicos que os tornam inteligíveis. Entende-se agora que os atos, sendo formulados como forças de remanências e saturações advindas de um actante sensório-motor que possui personalidade e singularidade próprias, existem enquanto coesão, coerência e congruência formal auto-organizadas.

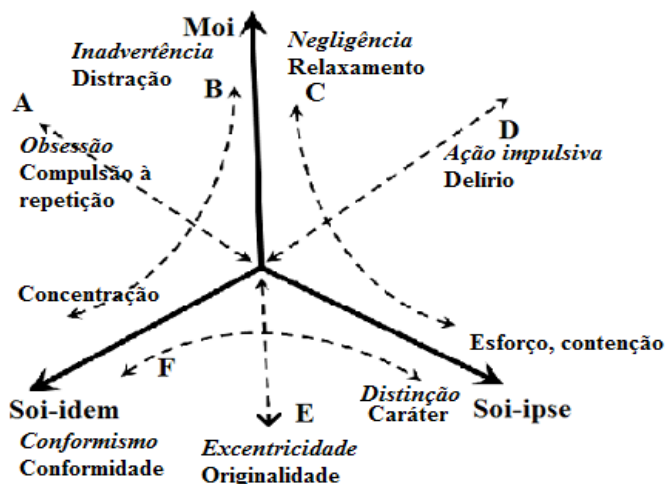
Figura 1 – Modelo da produção do ato



Fonte: *Corps et Sens* (FONTANILLE, 2011, p. 26).

Como a “dramatização da ação humana implica um corpo imperfeito, que ameaça, todo o momento, escapar do controle e do programa” (FONTANILLE, 2011, p.19), as três instâncias do actante, o *Moi*, o *Soi-idem* e o *Soi-ipse*, adquirem novos desenvolvimentos e relações que explicam a singularização do actante e revelam diferentes possibilidades de correlações tensivas diretas e inversas entre os três tipos de valência: formam-se zonas de valências fracas (no centro do esquema), onde, na ausência de pressões e impulsões do *Moi* e do *Soi*, o ato dificilmente emerge; e zonas de valências fortes, indicadas ao redor do esquema (Figura 2):

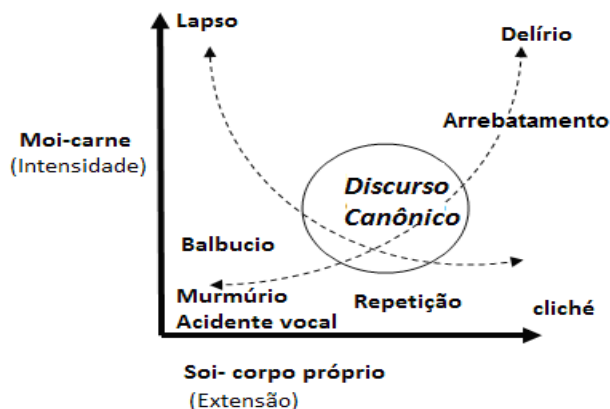
Figura 2 – Esquema de correlações tensivas do ato



Fonte: *Soma et Séma* (FONTANILLE, 2004, p. 39, tradução nossa).

A tensão entre o *Moi* intenso e o *Soi* extenso também gera um modelo da produção do discurso e um conjunto de posições que relacionam duas valências responsáveis pelo estabelecimento de tipos de enunciação que incluem não apenas o discurso canônico, mas uma série de outras ocorrências discursivas: lapsos, murmúrios, acidentes vocais, repetições, clichês, etc.:

Figura 3 – O *Moi* e o *Soi* e tipos de produções enunciativas



Fonte: *Corps et Sens* (FONTANILLE, 2011, p. 48).

O corpo e os campos do sensível

Na semiótica do vestígio, a reflexão sobre o corpo busca compreender a maneira pela qual a significação organiza conjuntos observáveis que expressam conteúdo significativo, sejam eles objetos construídos e acabados, ou práticas significantes em curso de implementação. De um lado, esses objetos podem ser simples experiências; de outro, “trata-se também de como a experiência é configurada como um objeto de sentido” (FONTANILLE, 2011, p. 53). Esse tipo de semiótica contribui para uma sintaxe figural, pois o corpo, colocado no centro da produção de sentido, fornece modelos de esquematização, de transformação e de organização de figuras.

Os modelos perceptivos configurados pela semiótica do vestígio não devem ser confundidos com os canais sensoriais, ou seja, os cinco sentidos, e nem com os mecanismos biofísicos. A partir desse novo ponto de vista, eles são entendidos como uma contribuição do sensorial à sintaxe figural das semióticas-objeto. Assim, trata-se de explorar conjuntos de sensações capacitadas pela dimensão polissensorial da significação e da enunciação corporificada (tanto na produção como na recepção), focando a caracterização de diferentes tipos de campos sensíveis e a construção de uma tópica somática, que são capazes de descrever as diferentes figuras do corpo sensível. Essas composições sensoriais tomam a forma de campos típicos dotados de propriedades sintagmáticas específicas.

Na enunciação da percepção, os actantes transformam-se em actantes posicionais passíveis de receber uma identidade modal e de possuir sistemas de valor. Em *Semiótica do Discurso* (2008), Fontanille explica que esses actantes formam uma estrutura canônica elementar: podem ser distinguidos em actantes fontes (a origem da orientação), alvos (a posição visada pela orientação), e controle (que geram a interação entre a fonte e o alvo e suas modalizações)⁷.

O teórico identifica e descreve oito campos sensoriais, amalgamados, mas passíveis de serem exemplificados por áreas do corpo que melhor os representam, ou onde são mais tônicos: o campo intransitivo (a própria carne ativa), o campo transitivo (o tato), o campo reflexivo (a sensório-motricidade), o campo recursivo (o odor), o campo recíproco (o olfato), o campo reversível e simultâneo (a audição), o campo sensorial interno (o paladar) e o campo debreado

7 Ver discussão em *Semiótica do Discurso* (2008), capítulo: "Os actantes".

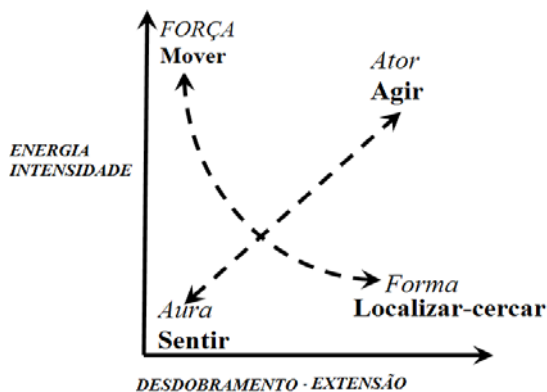
por sobreposições ou encaixes (a visão). O princípio dessa ordenação é o da complexidade sintagmática por aplicação de novas categorias: a transitividade (e, por derivação, a reflexibilidade e a reciprocidade), a quantidade (e, por derivação, a recursividade e a sobreposição), a reversibilidade, a simultaneidade, etc. É importante observar que essa ordem não indica nenhuma hierarquia.

Paralelamente à tipologia de campos sensíveis fundados sobre suas propriedades sintagmáticas, outra tipologia mais profunda e figural emerge: a da instância corporal e a da tópica somática, que podem ser consideradas como matrizes semióticas deduzidas da tipologia dos campos sensíveis. Assim, cada campo é relacionado a uma parte do corpo-actante: **o invólucro do *Soi***, delimitação de uma fronteira; **o invólucro plural e poroso**, camadas concêntricas e englobantes; **o corpo interno**, onde se organiza uma cena interna ao corpo, cena de uma sequência espaço-temporal e actorial; e **a carne**, local corporal do imediatismo e da urgência. A partir dessas instâncias, desenvolvem-se tópicos regulados pela oposição interno x externo, ou seja, *Moi*-carne e o *Soi*-corpo próprio, ambos confrontados pelo mundo-outro: o *Soi*-corpo próprio; o *Soi*-corpo interno; o *Moi*-carne e o *Moi*-referente. O desenvolvimento sintagmático da tópica somática gera diferentes tipos de campos sensíveis. Entre todas as transformações possíveis, podem-se estabelecer: a multiplicação dos invólucros, que corresponde à conversão do próprio em não próprio; a relação de campos sensoriais diversos; a invasão do campo íntimo; a animação da carne e a deformação do corpo próprio.

As flutuações dos campos sensíveis afetam direta-

te a capacidade do corpo de se mover e evoluir no espaço e no tempo, bem como a intensidade das dinâmicas que fundamentam esses movimentos. Adotando esse ponto de vista, a tópica somática baseia-se sobre as interações entre uma energia responsável pela animação corporal (e seus graus de intensidade), e a maneira mais ou menos estável e compreensível como as figuras do corpo se inserem e se inscrevem na extensão. A utilização de dois gradientes, um de intensidade e outro de extensão, possibilita enxergar o corpo sensível sob um novo ponto de vista, que é o das manifestações figurais. A estrutura formada a partir daí obedece a dois gráficos diferentes: o das evoluções conversas e inversas.

Figura 4 – Manifestações figurais do corpo-actante



Fonte: *Corps et Sens* (FONTANILLE, 2011, p.77)⁸.

Dado um substrato material qualquer, percebido em extensão e intensidade, obtêm-se quatro tipos principais de manifestações figurais do corpo-actante; a cada uma corresponde um predicado típico, dedutível de suas propriedades sensíveis. Sob essa perspectiva, o ator não é a única figura que pode manifestar o actante, e a tipologia de actantes se enri-

8 **Ator:** a figura actancial conjuga uma figura de transformação e uma figura icônica identificável, o que confirma e particulariza a definição clássica do ator como o encontro entre um papel temático e um papel figurativo. **Aura:** o actante é percebido como uma presença sem forma identificável, e como uma eficiência sem força – uma presença mínima e potencial. **Força:** o actante é percebido através de seu poder de transformação, como uma presença eficiente, uma energia intensa, mas cuja capacidade de ocupação da extensão é indeterminada e não localizável. **Forma:** o actante é percebido enquanto ícone estável e reconhecível, com seu invólucro próprio (sua fisionomia), eventualmente marcado por inscrições específicas, que lhe conferem identidade e individualidade, mas sem nenhuma consideração por algum poder de transformação.

quece de três formas: a força, a forma e a aura. Por isso, segundo Fontanille, a luz, o som, a massa disforme, a temperatura, etc., podem ser actantes fenomênicos discriminados, descritos como diferentes tipos de corpos presentes em um texto.

2 As figuras do corpo, do movimento, do vestígio e da memória

A partir das definições do corpo-actante enquanto entidade formada pela dinâmica *Moi* e *Soi* e campos sensíveis que conectam o interior ao exterior do corpo, pode-se explorar a sua manifestação figurativa, ou seja, figuras de manifestação mais frequentes, que podem ser consideradas típicas, sendo afetadas pelas interações com outros corpos e mantendo (em razão da remanência e da saturação do sistema corporal) os traços dessas interações. As figuras de manifestação carregam as impressões, as marcas e vestígios, e constituem uma memória a partir da qual isotopias figurativas são criadas ou desfeitas.

Dentro do universo das sensações, o movimento existe tanto interiormente, ao nível da carne, quanto exteriormente, ao nível do invólucro. O invólucro faz parte da manifestação figurativa do corpo-actante, uma vez que age como interface onde são conjugados todos os movimentos e estimulações em relação a todos os outros corpos; ele se torna a superfície de projeção de todas as interações sensíveis, internas e externas. A partir da teoria do eu-pele, postulada pelo psicólogo Didier Anzieu (*moi-peau*), Fontanille (2011, p. 90-92) discrimina quatro percursos figurativos típicos da pele: (a) manutenção e contenção; (b) poder distintivo e filtro de intensidade; (c) percurso de triagem axiológica; e (d) conexão e percurso de inscrição.

As características da pele em relação à formação do ego, caras à psicologia, na semiótica do vestígio transformam-se em possibilidades figurativas do *Soi*-invólucro, permitindo caracterizar uma sequência em cinco fases, organizadas em: conexão > distinção e identidade > continência e manutenção > troca e filtro > impressões e inscrições. A partir da figura do invólucro, é possível distinguir duas características: continência (Ct), que possui três papéis; e superfície de inscrição (SI), que opera três tipos de debreagem⁹:

Quadro 2 – Propriedades e operações do invólucro

Continente (Ct) [Ct → {Cx., Cp., R.}]	Superfície de Inscrição (SI) [SI → {Plur, Inv., Proj.}]	
Propriedades	Papéis	Operações de debreagem
Cx – Conexidade	Formação e unificação	Plur – Pluralização e deformação
Cp – Compacidade	Coesão e identificação distintiva do conteúdo	Inv – Inversão do conteúdo (fora / dentro)
R– Regulação	Regulação de trocas entre o próprio e o não próprio	Proj – Projeção do próprio sobre o não próprio.

Fonte: *Corps et Sens* (FONTANILLE, 2011, p. 95).

9 Fontanille (2011, p. 108-110) fornece alguns exemplos de projeções e inversões fóricas: no romance *A Colônia Penal*, de Kafka, as leis transgredidas pelos condenados são gravadas (tatuadas) em suas costas por uma máquina repleta de agulhas. A tortura, que é longa e dolorosa, possibilita ao condenado ler e entender (cognitivamente), a partir do suplício da carne, a razão de estar sendo condenado. Assim “existe uma conversão entre os vestígios do corpo invólucro e os do corpo-carne” (FONTANILLE, p.109). Da mesma maneira, a tela de cinema e a página de um texto são invólucros (SI) “grafados” por tinta e luz, que animam a carne cognitiva do espectador e do leitor.

O invólucro, como continente do *Moi*, mantém a tensividade da carne; como superfície de inscrição do *Soi*, mantém a foria da carne:

Quadro 3 – O Invólucro como Continente e como SI¹⁰

Invólucro	Continente <i>MOI</i>	Superfície de inscrição <i>SOI</i>
Carne móvel	Tensividade	Foria
Operações	Conexão	Pluralização
	Compacidade	Inversão
	Regulação	Projeção

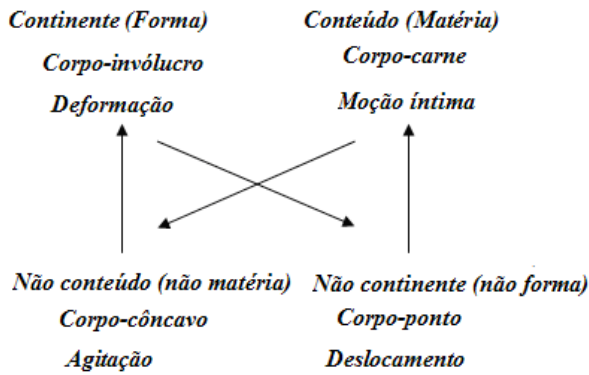
Fonte: *Corps et Sens* (FONTANILLE, 2011, p. 98).

Uma vez que carne e invólucro estão profundamente ligados, eles constituem dois paradigmas do movimento corporal. É, portanto, possível reuni-los em um mesmo sistema de valores figurativos, em que ocupam posições inversas, mas nunca dissociáveis. De um lado, tem-se a relação de contrariedade motivada pela distinção entre forma (invólucro) e matéria (carne), ou continente e conteúdo; de outro, as relações de contradição indicam um corpo-ponto, que se movimenta no espaço e possui uma referência dêitica, negando o invólucro, ou o corpo-côncavo, ou seja, a negação da matéria e da carne, onde a matéria

10 A tensividade está relacionada à incorporação do mundo natural à carne; a foria se relaciona à figuração do corpo próprio, que revela e reage a essa incorporação. O corpo do sujeito da enunciação é um ente tensivo-fórico. Discussão apresentada na introdução de *Sémiotique des passions* (GREIMAS; FONTANILLE, 1991).

desaparece para dar vazão à agitação, causada pela cognição. Cada uma dessas figuras corresponde uma figura de movimento: deformação, moção íntima, agitação e deslocamento:

Figura 5 – Figuras do corpo e seus movimentos típicos



Fonte: *Corps et Sens* (FONTANILLE, 2011, p. 99 -100)¹¹.

- **o corpo-invólucro:** suporta as diversas variedades de debragagem que formam os invólucros significantes e as superfícies de inscrição. A percepção desse movimento é a percepção de deformações.
- **o corpo-côncavo:** fornece um espaço interior que órgãos ou atores (o paladar, ou olfato, enfim, os sentidos) podem ocupar, percorrer e modificar por seu próprio movimento; a percepção do movimento se dá como agitação interior.

11 Em *Corps et Sens*, os dois gráficos existem separadamente e foram reformulados pelos autores do artigo.

- **o corpo-ponto:** (a posição da referência dêitica) permite perceber e apreciar o deslocamento em relação a outro corpo. Sozinho, existe como posição de referência e como base para uma mudança de posição. A percepção do movimento é a do deslocamento.
- **o corpo-carne:** estrutura as mudanças de consistência e de densidade, e transformações de tónus sensorio-motor. A percepção de tais transformações de consistência e de densidade, independentemente de sua tradução figurativa, é sempre uma percepção de dilatações ou de contrações: os movimentos íntimos.

A relação entre as figuras do corpo e de seus movimentos motivam condições de estabilidade icônica do corpo-actante, pois sua concordância funda tanto a verossimilhança, quanto a autenticidade figurativa. A relação criada pela semiótica abre possibilidades para as mais variadas combinações, e efeitos de concordância e discordância figurativas podem ser imaginados.

Os ajustamentos sensorio-motrices e as inscrições marcadas nos invólucros se relacionam ao vestígio, que funciona por contiguidade espacial, mesmo imperfeita, e temporal; implica a interação com outro corpo ausente, que revela uma mudança de estatuto existencial – potencializado/ atualizado – e sintetiza uma sequência de interação, igualmente potencializada (a presença anterior) e atualizada (a ausência atual). Assim, o vestígio determina uma memória de interações anteriores (tanto no discurso quanto nas semióticas-objeto), cria uma sintaxe figurativa, funciona como um enunciado e gera condições de interpretação:

- os vestígios produzidos por deformação são inscritos no corpo-invólucro, e são destinados a serem lidos e decifrados, pois ocupam uma superfície de inscrição (SI). Esse tipo de vestígio transforma o invólucro em um objeto semiótico que acolhe uma rede de manifestações plásticas tridimensionais possuidoras de propriedades físicas, tais como traço, extensão e profundidade. O invólucro também inclui a superfície da face e suas expressões.
- os vestígios na carne ativa podem ser vistos como encravados e resultam de marcas sensório-motoras que se originam em intensidades de emoção, dor ou esforço, de modo que não podem ser decifrados, lidos ou diretamente observados como o primeiro. Esse tipo de marca pode ser atualizado, associando uma sensação motora a um conjunto de figuras e sensações características da situação figurativa que originou aquela experiência. Esse conjunto de configurações associadas constitui um feixe sensório-motriz e tem a carne como o seu suporte, cuja elasticidade permite a aprendizagem, assim como a formação de esquemas motores a partir de contrações ou dilatações.
- os vestígios do corpo-ponto são expressos pelo movimento de deslocamento induzido por relações entre posições corporais, de modo que esse sistema de posições potencializadas, memorizadas e relacionadas à posição atual do corpo, é de natureza dêitica.

- os vestígios do corpo-côncavo são diegéticos, cujo modo de significar será necessariamente temático e narrativo: a formação do vestígio é a apresentação de uma cena e sua interpretação é uma representação que visa à reconstituição, sob forma de enunciação de tipo narrativo, de uma cena em questão.

A operação de ancoragem da enunciação nas figuras elementares do corpo e seus vestígios são estreitamente relacionados, de modo que “a cada uma das figuras do corpo e a cada um dos tipos de vestígio associado corresponde um *éthos* da enunciação” (FONTANILLE, 2011, p. 117). Desse modo:

- **a ancoragem dêitica** garante a concordância entre duas ou várias cenas práticas e as reduz a um princípio de concomitância, sem mediação. Assim, é possível a embreagem direta de uma cena prática em outra, o que implica o princípio ético-argumentativo sob o qual uma ligação direta será mais convincente do que uma ligação indireta, sendo que aquele que a usa será mais confiável (rastros, pegadas, pistas, marcas que indicam a passagem “incontestável” de um corpo);
- **o desentranhamento de marcas sensório-motoras** manifesta orientações axiológicas advindas do *Moi*. A eficiência ético-argumentativa, nesse caso, emerge do fato de que os valores propostos são autenticados pela carne daquele que os anuncia (tremores, lapsos, gagueiras, pulsações);
- **a representação de cenas** obedece a um princípio

de “presentificação”, conhecido na retórica como hipotipose, a partir da qual toda a gama de sensações e emoções é explorada para engajar o campo sensorial do corpo na apreensão de uma cena. Trata-se da participação do corpo enunciativo, de modo que o corpo-actante configura um evento a partir de uma composição polissensorial, cuja complexidade e obscuridade garantem sua consciência e continuidade (imaginação, alucinação, visões);

- **a decodificação ou decifração de inscrições na superfície** transforma o corpo enunciativo em um texto que pode ser lido, em um suporte semiótico. O argumento ético se baseia na intensidade das interações anteriores e de marcas que ocorreram, de modo que, quanto mais legível, mais intensa e convincente é a causa do vestígio (podemos imaginar que atores que sofreram abusos físicos ou acidentes são geralmente figurados como corpos com vários tipos de marcas, tais como cicatrizes, depressões, desalinhamentos).

Figura 6: A concordância entre figuras do corpo, do movimento, do vestígio e *éthos* enunciativo



Fonte: *Corps et Sens* (FONTANILLE, 2011, p. 114, tradução nossa).

Logicamente, essas concordâncias e tipicidades entre corpos, movimentos, vestígios e representações podem ser embaralhadas, o que gera corpos atípicos, como geralmente acontece em romances fantásticos, de terror ou de ficção científica, onde o corpo é geralmente monstruoso, ou é manipulado e alterado pela tecnologia.

A partir desse resumo, percebe-se que semiótica do vestígio possui quatro dimensões: (a) leva em conta todas as formas de ação e enunciação, que vão além das formas canônicas e programadas, tratando da diversidade das tensões entre instâncias actanciais e seus modos de agir e falar; (b) possui proposições simples e generalizáveis que constituem uma sintaxe figurativa, tendo como princípios organizado-

res a presença percebida, interações entre matéria e energia, sensorio-motricidade, polissensorialidade e invólucro corporal; (c) sugere uma hipótese para tratar a memória figurativa do corpo-actante, que vai além da definição do actante como uma classe de argumentos de predicados, definindo como e por que as figuras do discurso conservam a memória de interações passadas, elaborando figuras de impressão e uma tipologia de interpretações; (d) abre novas perspectivas sobre o *éthos* do corpo-actante, graças a uma concepção encarnada do vestígio (FONTANILLE, 2011, p. 175-176). A partir dessas quatro dimensões, iniciamos a análise do romance.

B - Sobre o romance *Androides sonham com ovelhas elétricas?*¹²

1 Resumo

No romance de ficção científica *Androides sonham com ovelhas elétricas* (doravante *ASOE*), de Philip K. Dick, humanos e androides lutam pela sobrevivência no planeta Terra, após a Terceira Guerra Mundial. Apesar de a guerra não ser o tema principal do livro, seus efeitos servem como pano de fundo para a narrativa, uma vez que os personagens habitam um planeta em acelerado estado de degradação por causa da radiação, tornando-se um depósito de lixo para os colonizadores que o deixaram. Toda a matéria orgânica restante no planeta está se deteriorando e se decompondo. A fauna, quase extinta, é duplicada artificialmente, e cópias de seres vivos são assimiladas culturalmente. Androides são desenvolvidos

12 Tradução de Ronaldo Bressane (DICK, 2014).

em série, sendo continuamente aperfeiçoados e usados para diversos fins nas colônias terráqueas.

Para que não venham a substituir os humanos, andróides são proibidos na Terra, sendo fabricados com duas características particulares: curto período de vida e falta de empatia. Indivíduos suspeitos podem ser testados (é comum andróides, que são construídos com memórias falsas, não saberem que são artificiais). Em caso de confirmação de identidade artificial, o condenado é exterminado ou “aposentado” instantaneamente. Para identificar os seres artificiais, a polícia contrata caçadores de andróides especializados, que submetem os suspeitos a um teste de empatia composto por perguntas de caráter moral e ético, que devem ser prontamente respondidas e interpretadas pelo caçador. O teste não computa as respostas verbais do suspeito, mas calcula as reações físicas involuntárias manifestadas em relação ao conteúdo da pergunta, revelando, por meio de sensores que medem as ondas encefálicas, a dilatação da pupila e a ruborização do rosto, e o quanto o indivíduo testado é empático.

A tecnologia faz parte integral da vida dos humanos na Terra. Além do teste de empatia, os cidadãos protegem o corpo da radiação com uma veste especial. Para evitarem a melancolia e a depressão do mundo em que vivem, as pessoas adquirem o “sintetizador de ânimo”, que é um aparelho que pode controlar, a partir de um vasto cardápio de emoções, a disposição emocional do usuário. A TV é outra forma de diversão, mas não tem muitas opções: além de um canal estatal, apenas um programa é exibido: *Buster Gente Fina e Seus Amigos Gente Boa*, um show de variedades que é transmitido quase 24 horas por dia e é suspeito de ser uma criação andróide, uma vez que é exibido quase ininterruptamente e pelas mesmas celebridades. Durante todo o romance, o programa

promete um furo de reportagem que vai chocar os humanos e, talvez, mudar a sociedade.

Um grupo sofisticado de androides, os Nexus 6, cópias perfeitas de seres humanos, com alto grau de inteligência, foge de Marte para a Terra. Por causa da violação da lei terráquea, os androides devem ser “aposentados”. Rick Deckard, o protagonista, é chamado em caráter de urgência. Sendo considerado um bom profissional, Deckard tem pouco tempo para caçar os criminosos, que se forem bem-sucedidos poderão se esconder para sempre no planeta e organizar uma resistência, fato que representaria uma ameaça à espécie humana. O protagonista, incumbido de localizar e “aposentar” os androides, entende que a oportunidade de trabalho é uma maneira de realizar o seu maior desejo de consumo: a aquisição de um animal real.

Antes da primeira caçada, porém, o obsoleto teste de empatia (usado nos modelos anteriores aos Nexus) precisa ser calibrado. Deckard dirige-se à Associação Rosen (a maior e mais poderosa fabricante de androides), onde deverá fazer um teste às cegas em um grupo composto por humanos e novos tipos de androides, para verificar a segurança das leituras do teste. O primeiro e único indivíduo testado é a sobrinha do Sr. Rosen, Rachel Rosen, uma adolescente de 18 anos que supostamente passara a infância fora da Terra, tendo pouco contato com humanos. Rachel, depois de um tenso teste é desmascarada (e quase engana o caçador), e é o primeiro modelo Nexus 6 que Deckard encontra. O caçador não a mata, pois não pertence ao grupo de fugitivos, e uma vez que é propriedade particular do dono da Associação. Não apenas inteligente, mas sensual e provocante, Rachel vai abalar os valores do caçador.

O contato entre androides e humanos produz uma ten-

são crescente entre os atores. O protagonista, durante a caçada, constantemente surpreso pelo grau de aparência e inteligência dos inimigos artificiais é sempre enganado e quase perde a vida várias vezes. Ao enfrentar o seu primeiro androide, Polokov, confundindo-o com um humano, o caçador demora a reagir e é quase morto. Ao tentar “aposentar” Luba Luft, uma fugitiva que prefere se esconder entre os humanos, fingindo ser uma cantora lírica, o caçador também é ludibriado e preso, sendo levado a uma delegacia “falsa” dirigida por androides. Nessa delegacia, ele encontra o seu terceiro alvo, o inspetor de polícia, outro androide disfarçado. Deckard é quase morto novamente, mas é auxiliado por Phil Resch, um caçador que não tem certeza se é humano, e desconfia que seja parte do grupo fugitivo. Phil pede para ser testado por Deckard, que promete o teste após a “aposentadoria” de Luba Luft. Depois de escaparem da delegacia falsa, os dois caçadores vão ao encontro da cantora lírica artificial e a encontram em uma exibição de Munch, onde a androide admira dois quadros do pintor expressionista. Antes de exterminá-la, Deckard se apieda dela e lhe presenteia com um livro de gravuras de Munch. A androide morre segurando duas gravuras do pintor: *O Grito e Puberdade*.

Deckard cumpre a promessa e testa Resch, descobrindo, para sua surpresa, que o caçador frio e violento é humano. Desconfiado de seus sentimentos, ele aplica o teste a si mesmo e percebe que sente empatia por androides fêmeas. A partir daí, moralmente confuso, o protagonista passa a refletir sobre a sua profissão, vendo-se dividido entre o dever e o lucro de exterminar as máquinas, e o desejo de poupar certas “vidas”. No entanto, não desiste da caçada: ao perceber que os androides são mais ardilosos do que pensava, o protagonista pede a ajuda de Rachel. Ambos se encontram novamente em

um hotel e fazem sexo. Deckard descobre que Rachel seduz os caçadores para que eles se apiedem de seus companheiros artificiais e pensa em exterminá-la, mas desiste.

Paralelamente à caçada, a narrativa desenvolve outra trama: a relação entre um humano em estado de degeneração e uma androide, Pris. Esta, ao fugir de Marte e alcançar a Terra, desgarrar-se do grupo e se esconde no prédio de Isidore, um Especial com baixa cognição, vítima da radiação que assola o planeta, e morador solitário em um edifício abandonado. Devido ao seu estado de degeneração física e mental, ele é proibido de casar ou deixar a Terra, e sofre preconceito. Ao se encontrarem, Isidore e Pris cultivam uma pequena amizade e o Especial, que não desconfia da verdadeira identidade da companheira, sente-se mais feliz e esperançoso, prometendo fazer de tudo para ajudá-la. Horas depois, um casal junta-se a Pris no apartamento de Isidore, e a verdade sobre os desconhecidos vem à tona. Mesmo descobrindo que os desconhecidos são seres artificiais procurados pela polícia, Isidore é solidário. Como Deckard, ele passa a simpatizar com a bela androide, que é o mesmo modelo da androide Rachel, e sua sócia.

O sonho de comprar um animal verdadeiro finalmente se realiza para o protagonista. Com o dinheiro obtido pelos três primeiros fugitivos que “aposenta”, Deckard consegue adquirir um animal real: uma cabra. Apesar dos vários contratempos, o resto da caçada é bem-sucedida, mas não sem surpresas. Ao voltar para casa depois de um dia exaustivo, porém, o caçador ouve da esposa que a sua cabra verdadeira recém adquirida fora morta por Rachel, que se vingou do extermínio de seus companheiros. Enlameado e desiludido, o policial, mais uma vez, reflete sobre a caçada, confessando, para sua própria surpresa, que sentira medo de ficar sem trabalho e, apesar da empatia pelos andróides, não conseguira parar.

2 O corpo no romance (do corpo-actante ao *éthos* corporal)

Como história cujo tema é o rápido embate entre inimigos naturais e artificiais que habitam o mesmo espaço, mas são duplos (os andróides podem ser vistos como moldes dos humanos), *ASOE* é uma narrativa distópica que propõe formas de vida essencialmente tensas e tônicas, marcadas pela proximidade da presença do Outro, um espaço limitado, uma temporalidade efêmera e evanescente, e um tempo vivo e acelerado (a caçada dura aproximadamente 24 horas). A extrema semelhança entre protagonistas e antagonistas gera paixões e sentimentos que os desestabilizam como sujeitos cognitivos e pragmáticos, e seus corpos, sentimentos, percepções e ações são elementos essenciais para a diegese da narrativa, fato que gera um forte investimento na sintaxe figurativa corporal do romance. Seguindo os conceitos da semiótica do vestígio, apresentamos exemplos que justificam a nossa argumentação, observando trechos que ilustram as correlações diretas e inversas do corpo, campos sensoriais, figuras do vestígio e *éthos* corporal. Dividiremos a nossa análise em três partes e uma conclusão.

2.1 *Moi X Soi*: corpos-actantes intensos e sujeitos confusos

A cena que abre o romance é emblemática: Deckard acorda repentinamente, seu corpo é ativado por uma máquina, e surpreende-se. Já nas primeiras linhas da história, revela-se um uso bem característico do *Moi* do corpo-actante do personagem e do narrador observador:

Uma curta e gostosa onda elétrica lançada pelo alarme automático do sintetizador de ânimo ao lado da cama acordou Rick Deckard. Surpreso – sempre se surpreendia ao achar-se desperto sem ter sido avisado [...] (DICK, 2014, p. 15).

O trecho problematiza a dinâmica entre sujeito e corpo, temas que serão amplificados e desenvolvidos ao longo da obra. Notam-se dois elementos na escolha semântico-discursiva do enunciado: de um lado, a reflexividade e a passividade da construção gramática (achar-se desperto); de outro, a construção de um campo perceptivo, orientado pelo actante de controle observador, que projeta dois tipos de actantes (fonte e alvo). No primeiro caso, a reflexividade aponta para a divisão entre o *Moi* e o *Soi* do corpo-actante do ator¹³, e seu caráter de não-sujeito, que é desperto e fica surpreso¹⁴; no segundo caso, o corpo de Deckard é o actante de uma percepção, fonte de uma visada e alvo de uma intensidade. A utilização de não-sujeitos, fontes de visadas sensíveis, afetivas e intensivas, e regidos pelo *Moi*, é comum na narrativa.

Observam-se, ao longo do romance, várias ocorrências linguísticas que saem do parâmetro do discurso canônico e revelam a intensidade de *Moi*: Isidore, por exemplo, gagueja involuntariamente, ou fala descontroladamente, sempre que está tenso:

13 O “Eu” (no caso do romance: Ele) e o “Si” aludem ao fato exposto por Ricoeur em *O si-mesmo como um outro* (1991, p.11), de que as línguas possuem modos de operar e programar tipos de reflexividade (pronomes reflexivos e seus vários usos e derivações, tais como os dêiticos), que fazem com que o sujeito possa refletir sobre si mesmo, duplicar-se, ver-se como alguém que faça, sofra, planeje, ou experimente uma sensação ou ação sobre si-mesmo, de modo que o “eu” torna-se sujeito e objeto. É a partir dessa constatação que Fontanille cria a dinâmica *Moi x Soi* do corpo.

14 O não-sujeito é “um corpo que toma posição no campo do discurso e, por essa razão, é também o lugar das emoções e das paixões (FONTANILLE, 2008, p. 166).

“S-SS-Senhora Pilsen?” Isidore disse, perpassado pelo pânico; ele não havia pensado nisso, claro, mas o dono tinha uma esposa que, obviamente estava em casa. – Quero fa-fa-lar com a senhora sobre o seu ga-ga-ga-ga-ga... – Interrompeu-se, coçou seu queixo involuntariamente. – Seu gato (DICK, 2014, p. 86).

O Especial também comenta que as celebridades do Programa *Buster Gente Fina* “nunca se repetiam [...], seus comentários sempre espirituosos, sempre novos, não eram ensaiados” (DICK, 2014, p. 80), de modo que a enunciação adquire o tom de arrebatamento. Tanto no caso da gagueira, quanto no caso do programa de TV, a enunciação adota outra diagramação textual e tem forte apelo visual e acústico, tentando mimetizar uma enunciação oral e viva:

O rádio anunciou “ — ah jes wan ta tell ya, folks, that ahm sittin hih with my pal Bustuh, an we’re tawkin en haven a real mighty fine time, waitin expectantly as we ah with each tick uh the clock foh what ah understan is the mos important announcement of ...” (DICK, 1968, p. 202)¹⁵.

A partir da ideia de discurso vivo, as enunciações são organizadas no romance por corpos proprioceptivos mergulhados na tensão e na sensação: de um lado, o discurso canônico é muitas vezes abandonado, e dá lugar a uma série de “acidentes vocais”; de outro, as falas, variando de tensão em relação ao *Moi*, ao *Soi*-idem e ao *Soi*-ipse, revelam uma perturbação na concentração, no esforço, na conformidade e na manutenção dos corpos-actantes.

15 Ah, querro contarr a voceish, psoall, quechtou sentadaqui coum meu amigo Bucherr—, chtamouch canverrsando i nouj diverrtindou muinto, echperrandu ansiosos cada tic do relôgiou parra o que serrá o anuntsio maich imporrtant du... (tradução nossa).

Dentro do âmbito das instâncias discursivas, devem-se acrescentar ainda ocorrências que revelam estados de consciência de atores confusos. Nesses casos, a luta pela conformidade e manutenção do crer do ator humano em relação aos andróides se dá por meio de correções no uso de pronomes ou reformulações predicativas: Deckard, por exemplo, ao testar a andróide, observa: “A mente dela... daquilo, estava concentrada em outros pontos” (DICK, 2014, p. 58). Ao perguntar a Rachel quantas vezes ela tinha se deitado com outros caçadores, o enunciado novamente opera uma mudança de pronomes: “Ela, ou melhor, aquilo, meneou a cabeça” (DICK, 2014, p. 191). No trecho em que Deckard entrevista um andróide na falsa delegacia de polícia, o próprio narrador faz um comentário, e em seguida se corrige: “E então ele silenciou. Ou melhor, a coisa silenciou” (DICK, 2014, p. 123). A oscilação pronominal e diferentes formas de referência aos andróides reflete a tensão empática causada pela semelhança entre os corpos, que interfere na própria classificação operada pela linguagem. Ao mesmo tempo, ao operar com dêiticos, a enunciação cria um efeito espacial e os remete para longe (daquilo, aquilo) do campo de presença do corpo. O efeito ao mesmo tempo afasta o Outro e o despersonaliza.

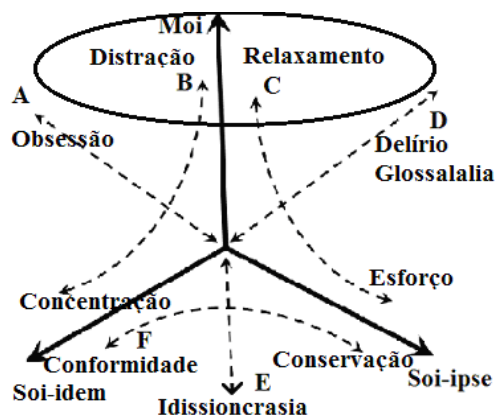
No início do romance, após testar o aparelho Voigt-Kampff em Rachel, por exemplo, e descobrir que ela é uma sofisticada máquina, Deckard, satisfeito com a acuidade do teste, voa ao encontro de seu primeiro alvo, o perigoso Polokov. O encontro entre o caçador e o fugitivo é curioso, pois, ao confundir o andróide com um humano, um policial soviético chamado Kadalyi, Deckard quase perde a vida. Observa-se que a confusão do caçador se dá por meio de um lapso, que é seguido de uma reformulação do erro:

- Você não é Polokov, você é Kadalyi – disse Rick.
- Você não quer dizer o contrário? Você está um pouco confuso.
- Quer dizer, você é Polokov, o androide; você não é da polícia soviética (DICK, 2014, p. 96).

No caso de Deckard, o protagonista confunde o humano com a máquina e, apenas após ter sido corrigido, reformula o enunciado através de uma correção. A intensidade da emoção é refletida no texto, em forma de inversão da predicação, que troca os nomes próprios dos sujeitos, em um evento linguístico involuntário. Com o lapso, que ocorre no eixo da intensidade, percebe-se a rápida oscilação entre as duas identidades assumidas pelo *Soi* (eixo da extensidade), que interrompe a continuidade da ação do sujeito da enunciação, ameaçando a sua própria unidade. O lapso suspende tanto a isotopia instalada pela redundância do discurso, ou seja, o curso de sua continuação, assim como a contenção e a atenção que poderiam manter o seu novo curso, refletindo uma práxis enunciativa que oscila entre uma intenção atualizada e uma realizada.

Produzido dentro das zonas de coesão e coerência o lapso existe, de um lado, no pólo da distração, e do outro, no pólo do relaxamento. Esses dois limites estabelecem fronteiras em que o simples acidente de percurso torna-se um modo de produção de discurso perturbado, e revela um sujeito igualmente perturbado e dividido, controlado pelo *Moi*.

Figura 7 – A zona do lapso



Fonte: *Corps et Sens* (FONTANILLE, 2011, p. 51).

Outro exemplo interessante de tensão entre o *Moi* e o *Soi* do corpo-actante do caçador é o momento em que Deckard, depois de escapar da delegacia falsa com a ajuda de outro caçador, Phil Resch, não consegue exterminar a cantora Luba Luft, uma das procuradas. É Resch que o faz. O protagonista apenas termina o serviço e o faz contrariado. Após finalizar o trabalho, Deckard sente as mãos trêmulas e pergunta a Resch se “os androides têm alma”, depois anuncia ao parceiro “vou largar esse trabalho” (DICK, 2014, p.134), e confessa: “Eu não posso mais. Pra mim, chega” (DICK, 2014, p. 135). Deckard, desconfiado de suas emoções, testa a sua própria empatia e descobre que ele é diferente dos outros caçadores. O problema de Deckard parece advir de seu próprio corpo sensível, que não consegue controlar a empatia racionalmente. O narrador esclarece que:

Ele nunca tinha pensado nisso antes, nunca tinha sentido

empatia alguma em relação aos andróides que matou. Sempre admitia que, em toda a sua psique, percebia o andróide como máquina inteligente bem como em sua opinião consciente. Ainda assim [...], havia se manifestado uma diferença. E ele sentiu instintivamente que estava certo. Empatia por um engenho artificial?, perguntou-se. Para com algo que apenas finge estar vivo? (DICK, 2014, p. 140).

Ao perceber que sente simpatia por certos tipos de andróides, o protagonista reflete: “não há nada de antinatural ou inumano nas reações de Phil Resch; sou eu” e percebe que seus sentimentos “foram ao contrário do que deveriam ter sido” (DICK, 2014, p. 141). A descoberta de Deckard sobre os seus sentimentos em relação às máquinas femininas revela um fato inesperado em relação à sua cognição. A emoção de Deckard, porém, parece ser pontual e ainda não pode ser nomeada, aparecendo em forma de pergunta que **ele faz a si mesmo**, e representando um ponto de assomo. Sua emoção ainda não é sentimento e ainda não pertence a um conjunto passional determinado por uma cultura, apenas uma percepção sensível determinada por uma “sensação instintiva”: mais uma percepção incerta do fazer proprioceptivo do que uma forma de racionalidade sustentada pela lógica do discurso. Ao sentir uma emoção, e não viver um sentimento, o protagonista é um ser que busca uma nomenclatura, uma taxonomia que explique sua identidade e seus valores, os quais os outros humanos repudiam.

Deckard também não consegue “aposentar” Rachel. Após reencontrá-la para pedir ajuda e fazer sexo com ela, decide exterminá-la ao levá-la de volta para a casa. O caçador desiste no último momento. Ao ouvir da andróide que ela seduz e se entrega sexualmente aos caçadores para convencê-los a abandonar a perseguição e sentir empatia por seres artifi-

ciais humanoides, Deckard se enfurece, comenta que a tática é antiquada, e impulsivamente pousa o carro dizendo que vai matá-la. Ele saca o tubo de laser, mas é incapaz de prosseguir com a execução:

O carro agora se precipitava quase próximo ao solo; ele teve de puxar para si o volante para evitar a colisão. Freando, fez com que o carro sacudisse e derrapasse antes de parar; desligou rapidamente o motor e sacou o seu tubo de laser [...].
 - Não consigo fazer o que Phil Resch disse – admitiu Rick, guardando seu tubo de laser (DICK, 2014, p. 192).

O protagonista novamente, como no caso em que produz um lapso antes de exterminar Polokov, ou titubeia em exterminar Luba, manifesta uma ação incoerente com sua intenção, e o seu querer é modalizado por um não poder-fazer (impotência) e não poder-ser outro tipo de policial (impossibilidade), a partir de sensações e emoções conflitantes. No enunciado, o próprio uso da embreagem (agora) acusa o sensível; o descontrole do carro funciona como extensão de seu corpo, também descontrolado: a tensão entre *idem* e *ipse*, conformidade e esforço, pode ser observada nos dois pronomes usados no enunciado: o pronome pessoal e a sua forma oblíqua tônica (Ele/ si: uso que constatamos várias vezes no romance).

As confusões axiológicas dos atores, os seus erros, lapsos e impulsos indicam, de um lado a construção de uma sintaxe figural baseada no *Moi* intenso. Ao retratar o confronto entre dois tipos de seres que buscam um meio de sobrevivência, o romance propõe um choque entre sistemas de valores, que confunde a cognição e o pragmatismo dos sujeitos. Ao mesmo tempo, o enunciado constrói a tensão por meio de inúmeras reticências, que podem marcar, entre outras coisas, suspensão de pensamento ou hesitação frente ao outro. Ademais,

podemos observar actantes que oscilam bruscamente entre o ser e o fazer, e ora possuem julgamento e têm domínio sobre os seus atos, ora agem descontroladamente. Entendemos que suas emoções de Deckard não emergem apenas de modalidades, tais como querer ou dever, mas, principalmente, de reações afetivas a presenças¹⁶. Esse novo esquema narrativo, diferente do esquema tradicional de busca, é o esquema de triagem axiológica¹⁷, como proposto por Fontanille (2011, p. 25):

1. Mistura → 2. Triagem → 3. Separação
(confusão axiológica) (singularização individual) (instauração da dualidade e valor)

No caso de Deckard, a instauração de dualidade e valor motivada por androides fêmeas, que o confundem axiologicamente, não impede que ele prossiga com seu programa. Nesse caso, o protagonista mostra ser um verdadeiro não-sujeito. Seu corpo, como o corpo do Destinador, possui uma inércia saturada, incapaz de admitir a mudança. Ao contrário dos andróides e do Especial, Deckard seria a verdadeira máquina da história, um autômato (o protagonista seria um modelo Nexus 6 com memórias implantadas?).

16 Ao explicar Coquet, Bertrand comenta: “a dimensão afetiva e passional do discurso não depende mais somente dos conteúdos modais que definem o estado do sujeito, seus estados de alma, mas leva em conta as modulações do campo de presença que esse sujeito ‘sente’ e o afetam” (BERTRAND, 2003, p.108).

17 Em *ASOE*, todos os sujeitos entram em conjunção com os seus objetos de valor, mas os perdem em seguida, de modo que suas buscas são inúteis: Deckard compra o animal real, que é morto por Rachel; o Especial faz amigos, que também são exterminados; os androides ganham sua liberdade por apenas 24 horas e são “aposentados”. De certa forma, tanto o sistema de valores dos humanos (representado por Deckard e Isidore) quanto o dos androides, não são plenamente resolvidos. A dualidade de valor é suspensa pela distopia.

2.2 Os campos sensoriais

No romance, todos os campos sensoriais do corpo são utilizados de maneira mais ou menos tônica. Ao explicarmos a dinâmica *Moi* x *Soi*, acima, percebemos a importância do uso do campo sensorial reflexivo (relacionado à sensório-motricidade, que comanda o *Moi* e constrói o *Soi*), o qual determina um tipo de uso do corpo-actante dos atores, regidos mais pela intensidade do que pela extensidade. Abaixo, comentaremos os outros campos sensoriais, que são importantes para descrever o contato entre o próprio e o não próprio dos atores em relação à percepção da presença. Como esses campos são estreitamente relacionados à carne e ao invólucro do corpo-actante, alguns dos exemplos também os levarão em conta.

- **O campo intransitivo (relacionado à carne interna que pulsa: o *Moi*):** esse campo é utilizado para dar apoio à figuração do corpo em dois momentos da narrativa: no teste de empatia aplicado à Rachel: “Rachel disse, distante, – minhas respostas verbais não contam. Você só vai usar como índices meus músculos oculares e a reação dos meus vasos capilares” (DICK, 2014, p. 57); e no momento que Deckard quase perde a vida, ao confundir um perigoso androide com um humano: “Sua glândula supra-renal, desacelerando vagarosamente, parou de bombear suas várias secreções em sua corrente sanguínea, seu coração voltou ao normal, sua respiração tornou-se menos frenética” (DICK, 2014, p. 97). Esse campo é importante, pois revela a tensão no corpo dos actantes, que muitas vezes não podem controlar suas emoções, amplificando a ideia de actantes alvos e não-sujeitos.

- **O campo sensorial recursivo e recíproco:** no início do romance, o narrador explica que a Terra, condenada por causa da poeira radioativa, possui um odor de morte, que é farejado pelo protagonista: “O ar da manhã – transbordando partículas radioativas acinzentadas por todos os lados, encobrendo o sol – arrotava ao redor dele, infestando seu nariz; involuntariamente, farejou a contaminação da morte” (DICK, 2014, p. 20). O ar é personificado pela enunciação e invade o corpo do ator: como o espaço onde o caçador vive recende, esse espaço existe enquanto camadas olfativas e abrangentes, de modo que o corpo odorante do planeta é figurado como invólucro debreado que se multiplica e envolve tudo. Como corpo odorante, o ar radioativo invade o campo sensorial recíproco do ator e o não próprio é internalizado no próprio: pode-se argumentar que o corpo-actante do ator e corpo-actante do planeta partilham de um mesmo invólucro: “multiplicando os invólucros corporais difusos e porosos, o campo olfativo é local de uma conversão: a conversão dos invólucros do outro em invólucros do *Soi*” (FONTANILLE, 2011, p. 65).
- **O campo sensorial interno:** quando Isidore conhece Pris, ainda desconhecendo que ela é uma androide perigosa, ele lhe oferece um jantar modesto. Ela fica momentaneamente feliz, mas rapidamente muda de humor: intui-se, pela descrição de sua face (como superfície de inscrição) e o seu comentário, que há algo errado com sua capacidade de sentir sabor, de modo que o seu campo sensorial interno parece não exis-

tir, incapaz de experimentar o paladar. A inexistência do campo sensorial interno dos andróides abrange também sua cognição (não sabemos o que pensam) e existe em relação contrária às suas superfícies de inscrição (SI): enquanto o interior é preferido pelo narrador, o exterior é preferido pelo observador. Os andróides são sempre revelados a partir do *Soi* corpo próprio.

- **O campo sensorial sobreposto e o campo sensorial reversível e simultâneo:** no romance, esses campos sensíveis, relacionados à visão e à audição, são extremamente importantes, pois definem a experiência perceptiva dos atores, funcionando como apoio à descrição de cenas, sendo utilizados para descreverem os andróides, as alucinações frequentes de Isidore e o espaço desabitado onde vivem os atores, solitários, que é figurado como um corpo silencioso. A visão e a audição estão também presentes como temas em dois quadros de Munch, que existem como metafiguração do próprio romance e seus personagens. Por serem cruciais para a espessura perceptiva da narrativa, vamos nos deter sobre eles com mais cuidado.

O extermínio de Luba Luft é um evento extremamente importante para o caçador, pois a cantora lírica, assim como Rachel, causa uma profunda alteração em seu percurso passional. Na cena em que é morta, ela é encontrada em uma exposição de quadros de Munch, observando atentamente o quadro *Puberdade*, sendo depois comparada ao ser do quadro *O Grito*. Ela é “aposentada” ao lado das duas pinturas. A men-

ção do pintor e duas de suas obras é emblemática: em ambos os quadros, há a presença visual de um corpo sensível deformado por emoções, e essas emoções contaminam a enunciação do texto pictórico.

Tanto o romance de ficção científica quanto as obras de Munch são resultado de elaborações tímicas e fóricas apoiadas na intensidade do *Moi* e nos campos sensórios discutidos. Percebe-se que, nos dois, há uma debreagem do invólucro (continente) em SI, e da carne tensa em carne fórica, em operações de pluralização, inversão e projeção. Os corpos que o pintor projeta em suas telas materializam, através da expressão pictórica, estados de espírito interiores que contaminam os traços e as cores de espaços sombrios exteriores. Philip K. Dick faz o mesmo em *ASOE*. A caracterização corporal visual observada nas obras de Munch, assim como as observadas no romance, revela aspectos passionais dos atores andróides, que sofrem emocionalmente, e que são manifestados em seus corpos-actantes: o espaço corporal interno da carne sensível deforma o *Soi*-corpo próprio externamente e reverbera no espaço que o cerca.

Segundo Cernuschi (2001, p.145), *O Grito* representa “uma tentativa calculada de recuperar um modo de expressão que funciona independentemente de sistemas codificados de linguagem”. Como o enunciador, que abusa das reticências, lapsos, gagueiras e não-sujeitos, Munch questiona a linguagem e a racionalidade, adotando um estilo expressionista: linhas ondulantes, contrastes fortes de cor e massas coloridas. Przybyszewsky comenta que as pinturas de Munch “são preparações químicas da alma criadas durante o momento em que toda a razão ficou silenciosa, quando todo processo conceitual cessou de operar” (apud CERNUSCHI, 2001, p.153).

Figura 8 – O Grito (Edward Munch, 1893)



Fonte: Internet¹⁸.

Em *O Grito*, a cabeça de uma criatura andrógina é vista com a boca escancarada e as mãos no ouvido, como se quisesse bloquear um som que não pode ser contido. Seu corpo é sinuoso e ela está em uma ponte, distanciada de dois sujeitos. O céu está avermelhado e tanto o corpo do sujeito quanto a natureza, atrás dele, são expressos por linhas sinuosas, em oposição ao tratamento visual que o enunciador dá à ponte e às duas figuras no fundo da pintura. As curvas parecem existir em uma relação semissimbólica que relaciona sujeito sensível, corpo e natureza. Nahum comenta que “uma desintegração emocional crua é projetada no ser ondulante que grita e nas linhas espirais do céu vermelho que tomam a sua forma” (2001, p. 41) e acredita que a demonstração de tais estados

18 <https://www.google.com.br>

alterados indica um tipo de afeto desorganizado / desorientado. As linhas ondulantes podem também ser interpretadas como formas visuais da sonoridade. Segundo Howe (2001, p.58), *O Grito* “funde arte visual e som”.

O narrador observador descreve a pintura da seguinte maneira:

A obra mostrava uma criatura oprimida, sem pelos ou cabelo, com uma cabeça em forma de pera invertida, as mãos espalmadas em horror sobre as orelhas, a boca aberta em um vasto e mudo grito. Ondas contorcidas de sofrimento da criatura, ecos de seu brado, repercutiam no ar à sua volta; o homem, ou a mulher, o que quer que fosse, estava contido em seu próprio urro. Havia coberto as orelhas para não escutar o próprio som. A criatura se encontrava sobre uma ponte; a criatura gritava em isolamento. Apartada por causa ou a despeito do seu clamor [...].

– Acho... – disse Phil Resch – ... que é assim que um androide deve se sentir (DICK, 2014, p. 130).

O trecho primeiramente descreve a criatura através da superfície de inscrição do *Soi* invólucro (sem pelos ou cabelo; cabeça em forma de pera); e do corpo próprio como movimento (as mãos espalmadas em horror sobre as orelhas, a boca aberta em um vasto e mudo grito), construindo o seu corpo como fonte sonora que emite camadas concêntricas de som, que enquanto a contêm, repercutem à sua volta, amalgamando próprio e não-próprio; a enunciação figura três tipos de actante: um ator, que ao mesmo tempo é forma, mas também é força, e que projeta um campo sensorial sonoro reversível e simultâneo.

Percebe-se, no romance, que o discurso não contabiliza as duas figuras na ponte, e figurativiza um corpo visto como solitário. Criatura descrita como andrógina, o ser está contido

em seu próprio som, que forma outro invólucro que o separa de tudo (apartada por causa ou a despeito do seu clamor): uma bolha sensorial. Uma vez que o personagem do quadro não quer ouvir o som que produz, a enunciação sugere um corpo-actante incoerente: apesar do próprio e do não próprio da criatura serem expressos da mesma maneira (pelas linhas ondulantes), o seu *Moi*-referência (carne) e *Soi*-corpo próprio (invólucro) estão disjuntos (ela não quer ouvir o grito que emite de dentro, e que reverbera fora e sobre ela).

A descrição visual do corpo como deformação, e a figuração do som como corpo-actante-força, trazem à luz dois importantes elementos sensíveis na composição do romance, para o qual a pintura de Munch serve como referencial expressivo e textual: a visão do corpo como invólucro deformado a partir da carne tensa, e o som como actante- força, figurado em seus dois pólos extremos: dor e silêncio. Assim, a técnica utilizada pelo enunciador do texto pictórico coaduna-se com a utilizada pelo enunciador do texto literário.

Ao ouvir a história de Deckard na delegacia falsa, por exemplo, Phil Resch teme ser um dos andróides com memória falsa que escaparam de Marte e preocupa-se: “seu rosto, agora inundado por um tormento crescente, continuava a se retorcer e a mexer em espasmos” (DICK, 2014, p.127). Da mesma forma, quando a andróide Pris surge no prédio de Isidore, tentando se esconder, o enunciado, como no caso de Resch, é igualmente deformado pelo narrador observador: Pris é descrita como

uma figura encolhida, fragmentada e desalinhada [...]. O medo a fazia parecer doente, distorcia as linhas de seu corpo, como se alguém a tivesse quebrado e depois, maliciosamente, a reconstruído de forma maldosa. Seus olhos, enormes e vidrados, fixaram-se nele, enquanto ela tentava sorrir (DICK, 2014, p.70).

A emoção (medo) sentida distorce a aparência de seu corpo, focalizado como SI. Assim como Resch não consegue controlar as suas expressões faciais (retorcer em espasmos, um movimento atípico para a face), Pris se esforça em sorrir (tenta). O verbo sugere um contra-programa passional que projeta uma tensão entre o idem e ipse do corpo-actante, e o torna idiossincrático.

O outro quadro que se impõe como objeto metafigurativo da condição dos corpos e presenças no romance é *Puberdade*, que possui as mesmas características temáticas e expressivas de *O Grito*, mas parece ressaltar com mais vigor um aspecto figurativo fortemente presente no texto: o corpo feminino, a sensualidade fria e a distância. Em *Puberdade*, uma adolescente com o corpo delgado e seios pequenos está sentada em sua cama, solitária, tensa e com o olhar fixo. Nua e de braços cruzados sobre o torso, ela encobre o sexo. Sua sombra se projeta como outro corpo, escuro e sem forma: um volume que toma o espaço e cresce como corpo-actante força ao seu lado. Segundo Cernuschi (2001, p. 134), o quadro é “um retrato de uma adolescente passando por um período de mudança física e psicológica” e essas mudanças provocam “emoções conflitantes”.

Figura 9 – Puberdade (Edward Munch, 1894)



Fonte: Internet¹⁹.

A descrição de Rachel, observada por Deckard, revela uma figura parecida com a misteriosa adolescente de Munch:

As proporções de Rachel [...] eram estranhas; com o volumoso cabelo negro, sua cabeça parecia grande; e por causa dos seios diminutos, seu corpo assumia uma silhueta esguia, quase infantil. Mas seus olhos enormes, de cílios elaborados, só poderiam pertencer a uma mulher adulta; ali terminava sua semelhança com uma adolescente. [...] Sem excesso de carnes, uma barriga plana, nádegas pequenas e peitos ainda menores – Rachel havia sido modelada à compleição celta, anacrônica e atraente. Abaixo do short curto, suas pernas, esguias, tinham um caráter neutro e não sexual, não muito bem acabadas em suas deliciosas curvas. A impressão geral era boa, no entanto. Ainda que definitivamente a de uma garota, não de uma mulher. Exceto pelos olhos inquietos, ardilosos (DICK, 2014, p. 180).

19 <https://www.google.com.br>

Há uma série de fatores interessantes na descrição da sensualidade de Rachel, que remetem aos quadros de Munch: o seu caráter ambíguo, que a transforma em menina e mulher, e também o corpo masculinizado ou andrógino que vimos em *O Grito*; Rachel, uma androide adolescente de 18 anos, é a própria encarnação da sedução pura (definitivamente uma garota) e perigosa – perigo representado pelos olhos (os mesmos olhos testados no teste de empatia, no início da narrativa). A desproporcionalidade do corpo revela uma figura conflituosa. A própria linearidade da descrição é rompida: apesar de começar pelo cabelo e descer para a cabeça, focaliza em seguidas os seios, olhos, pés, braços, barriga, nádegas, peitos. Adotando um ponto de vista oscilante, o corpo é desmembrado pelo olhar do caçador e julgado como objeto de prazer sensual.

Assim como em *O Grito*, o som é um poderoso actante. Objetos e atores emitem sons intensos: a TV grita, a esposa do caçador tem uma voz “aguda e amarga” (DICK, 2014, p. 15), o tom de voz de Pris “é afiado como uma lâmina” (DICK, 2014, p. 144) e, quando irritada, adota uma voz que “é aguda e estentórea” (DICK, 2014, p. 160). Os atores ouvem os ruídos dos apartamentos em prédios gigantescos e abandonados: Deckard comenta que “ouve o silêncio dos apartamentos vazios” (DICK, 2014, p. 17).

Se em Munch o grito é silencioso, em Dick o silêncio é ensurdecedor, adquirindo uma força capaz de modificar o seu entorno. No início do romance, antes de encontrar a androide em seu prédio e ainda solitário, Isidore, em uma espécie de alucinação, percebe o silêncio como uma presença corporal em forma de aura, força e forma, de modo que os campos responsáveis pela audição e a visão são combinados:

Silêncio. Cintilou a partir do madeiramento e das paredes; golpeou-o com uma potência terrível e total, como se fosse gerado por uma imensa usina. Crescia, saindo do carpete esfarrapado que cobria todo o chão. Soltava-se dos quebrados e semidestruídos utensílios de cozinha, as máquinas mortas que nunca tinham funcionado desde que Isidore havia se mudado para ali. Gotejava da inútil luminária da sala, entretido à sua própria queda vazia e muda desde o teto salpicado de moscas. Na verdade, emergia de cada objeto dentro do campo de visão de Isidore, como se ele – o silêncio – tentasse suplantiar todas as coisas tangíveis. Portanto ele assaltava não somente os ouvidos de Isidore, mas também seus olhos; enquanto o homem se fixava na TV inativa, experimentava o silêncio como se fosse visível, e em seus próprios termos, vivo. Vivo! (DICK, 2014, p. 32).

O silêncio como corpo-actante força (golpeia, cresce, solta-se, goteja, emerge) adquire estranha visibilidade (cintila), e não tem forma, limite ou consistência material, manifestando-se também como aura. Se em *O Grito* o som é gerado por uma emoção incontrolável, sai da boca da criatura e distorce o seu entorno, em *ASOE* o silêncio é gerado pela própria entropia, invadindo o corpo de Isidore (olhos e ouvidos), ou seja, o seu campo sensorial reversível e sobreposto, enunciados em conjunção a partir de descrição sinestésica (experimentava o silêncio como se fosse visível). Nesse caso, a sinestesia é a forma de vida perceptiva utilizada para dar conta da presença esmagadora do silêncio, e para usar essa presença como corpo-actante fonte no campo de presença intenso do corpo-actante alvo.

- **O campo sensorial transitivo:** apesar do forte investimento visual na sensualidade discutido acima,

o segundo encontro entre o caçador e Rachel, que termina em uma relação sexual não descrita pelo narrador, revela uma particularidade interessante da narrativa: o uso do campo sensorial transitivo é quase inexistente na história, sendo reprimido pelo narrador. Entre o caçador e a androide há apenas um beijo, e Deckard sente os “lábios secos” (DICK, 2014, p. 181) da mulher artificial. De maneira geral, o contato tátil entre os corpos no romance é mínimo, quase inexistente. Assim, os invólucros corporais dos atores não se tocam, sendo apenas observados, de maneira que, na ausência do tato, a visão é utilizada como “tatilidade debreada”, figurando a relação entre o *Soi* dos corpos-actantes como única forma de contato, fortemente marcado pela virtualidade, frieza e distância.

De modo geral, os campos sensoriais utilizados no romance contribuem para que os corpos sensíveis dos atores sejam figurados como corpos solitários e contidos em sensações disfóricas, corpos cujo contato tátil lhes é negado, ou cujos campos sensoriais intransitivos da carne ressoam no espaço da narrativa, como no caso dos quadros de Munch. No romance, os movimentos íntimos, associados às sensações, são figurados como centrífugos (dilatações), pressupondo um estado tensivo da carne. A carne, seja de maneira intransitiva, como no caso das palpitações internas; reflexiva, como no caso dos movimentos carnis necessários ao deslocamento; ou transitiva, nos outros casos (som e visão), é o local corporal do imediatismo e da urgência, é o local do *Moi*.

2.3 Figuras do corpo, vestígio e *éthos*

Ao examinarmos os corpos-actantes figurados no romance, discriminamos três tipos diferentes de corpos: os corpos dos humanos são descritos em termos “carnais”, pois esses tipos de corpos cometem lapsos, confundem palavras, agem de maneira inesperada e nem sempre têm controle sobre ações planejadas, revelando um corpo-carne; os corpos dos androides são descritos externamente, por deformação (linhas quebradas, falta de proporção, figura fragmentada e desalinhada), ou por marcas superficiais em seus corpos que denotam falta de empatia (o teste detecta a ruborização da face e a diminuição do tamanho da pupila), revelando um corpo invólucro; e o corpo do Especial Isidore, um ator extremamente sensível (vimos na cena em que ele tem contato com o silêncio, em seu apartamento, um forte caráter de alucinação), é descrito internamente, a partir de seu ponto de vista, o que revela um corpo-côncavo (o ator alucina várias vezes durante o romance; o mesmo supostamente acontece com Deckard, ao final da narrativa, quando ele se funde ao corpo de Mercer).

Dessa forma, no caso dos humanos, os vestígios em seus corpos são motores, no caso dos androides, são de superfície, e no caso do Especial, são, além de motores (gagueira), diégéticos ou cognitivos (alucinações). A partir da concordância das figuras do corpo, seus movimentos, vestígios e *éthe*, *ASOE* adota estratégias enunciativas de “codificação e decodificação”, “encravamento e desencravamento”, “apresentação e representação”. Dessa maneira, temos três tipos de *éthe* interpretativos relacionados aos corpos dos atores:

Figura 10 – A concordância entre o tipo de corpo, movimento, vestígio e *éthos*

O *éthos* interpretativo (androides).

O *éthos* interpretativo (humanos).



O *éthos* interpretativo (o Especial).

Fonte: *Corps et Sens* (FONTANILLE, 2011, p. 114).

Segundo Fontanille (2011, p. 117), a ancoragem da enunciação nas figuras elementares do corpo e de seus vestígios está relacionada à “*héxis* corporal”, ou seja, a movimentos que o sujeito exerce dentro de uma prática: figuras e vestígios são relacionados a um *éthos* de enunciação, de modo que cada vestígio participa de um registro argumentativo, fiduciário e persuasivo específico, criando um universo patêmico próprio. Pode-se perceber, a partir daí, que a eficiência ético-argumentativa no romance é tripla:

- no caso dos andróides, os valores ético-argumentativos podem ser lidos como textos em seus corpos, que testemunham a força e a intensidade de interações anteriores: os andróides são sujeitos artificiais construídos para serem escravos, sofrem perseguição e não podem ser livres. Apesar de ansiarem pela liberdade e serem construídos com paixões e memórias humanas (e talvez possuam empatia), são tratados injustamente (não apenas pelos humanos, mas pelo próprio narrador observador) como seres vazios e sem interioridade, ou alma.
- no caso dos humanos, os valores ético-argumentativos estão autenticados em suas carnes. O ator corporificado existe como ser desorientado cognitiva e pragmaticamente: tanto suas ações quanto uso da linguagem oscilam, dominados por um *Moi* que sofre, e assimila continuamente as pressões de presenças distópicas, readaptando continuamente o *Soi* corpo-próprio, que não consegue se firmar como figura normal e estável, ou típica.
- no caso do Especial, os valores ético-argumentativos estão escritos em cenas interiores: Isidore, cujo corpo está em estado de degeneração, ou em estado de mutação genética, possui uma relação com a realidade distópica puramente imaginativa, delirante, polissensorial e sinestésica. Como sujeito mais sensível e mais empático do romance (protege os andróides e chora quando Pris é morta pelo caçador), o personagem é utilizado pelo enunciador como mediação

ética entre humanos (é anti-sujeito e *alter ego* do caçador) e andróides, e como exemplo de “possibilidade de convivência e harmonia entre estranhos”. Isidore, possuindo uma cognição degenerada, pensa de maneira diferente, engajando-se de maneira alucinatória à realidade que o cerca.

Finalmente, como os andróides são marcados pela exterioridade, os humanos pela interioridade, e o Especial pela sensibilidade interior, e o romance explicita que todos são idênticos, poderíamos ainda fazer um exercício imaginativo e amalgamar esses corpos figurados distintamente, mas que são duplos, cópias ou sócias, em apenas um corpo (formado de “invólucro” andróide, “carne” humana e “sensibilidade” mais cognitiva e empática), revelando, assim, uma interessante junção entre cultura e natureza, e máquina e homem. Desse ponto em diante, uma discussão sobre a importância do romance para a “imaginação” de novos tipos de corpos e indivíduos na cultura pós-moderna e pós-humana poderia ser iniciada.

Grahan (2002, p.17) sustenta que a literatura fantástica ou ficcional sobre o monstro, ao qual se filiam andróides e mutantes, deve ser vista como representações de tentativas importantes de compreensão de tipos de discursos que serão os mais evocativos e representativos da cultura ocidental do século 21. O monstro, o fantástico e o místico são importantes referências para se determinar que tipo de versão de ser humano possa prevalecer no futuro, o que gera questões de caráter ético, moral e político, e seus desdobramentos, tais como identidade, participação social e distribuição de valores, articulando novas significações sobre o “ser” em uma era digital e biotecnológica. *ASOE* é um romance que cria, a partir

do corpo dos atores, diferentes *ethé*, instituindo figuras antagônicas que reflitam valores, deveres e obrigações para com o Outro (que podemos, por conveniências inerciais, considerar como sujeitos ou objetos).

Conclusão

A partir da semiótica do vestígio, formula-se outro tipo de aproximação da narrativa, que, não negando a semiótica greimasiana, revela características discursivas mescladas a um corpo sensível, dentro de questões da experiência semiótica, convertidas em semióticas-objeto, que se transformam em planos de imanência e que geram expressões articuladas ao conteúdo do texto.

Produzido por um enunciador corporificado, o discurso literário transforma tipos de experiências semióticas (que não devem ser confundidas com “espelhos do real”) em semióticas-objeto, que abrangem signos, textos-enunciados, objetos, cenas práticas, estratégias e formas de vida, e que servirão de base expressiva para o conteúdo da narrativa. Assim, o enunciador aciona um corpo carnal tenso (um simulacro semiótico) que se posiciona dentro da ação e “debrea” sobre uma superfície de inscrição, o texto (por inversão, pluralização e projeção de seu corpo-objeto), essa tensão em conteúdos fóricos, formados de expressões formais das semióticas-objeto imanentes e do conteúdo formal da linguagem.

Em *ASOE*, por exemplo, percebemos o uso de verbos e pronomes reflexivos, sugerindo confusões axiológicas de identidade; reformulações de frases e enunciados, sugerindo falta de controle da sensório-motricidade e perda de controle da linguagem; uso expressivo de reticências, sugerindo inter-

rupções no pensamento e suspensões de ideias; oscilações ou embreagens dêiticas, sugerindo dúvida em relação à identidade do outro, ou o contato sensível com o mundo, que se faz “presente” no instante do enunciado; organização tópica das palavras nos enunciados, sugerindo actantes transformacionais e posicionais, e relações intensas entre presenças (fontes e alvos); fortes quebras de isotopias textuais, que provocam problemas de coesão, coerência e congruência na narrativa, e criam tensões cognitivas sobre espaço, tempo e sujeito; assim como figurações distópicas dos mesmos, sugerindo um mundo natural e sociocultural problemático para os atores (argumenta-se que o mundo ficcional “existe” na imaginação do enunciatário, por causa das semióticas-objetos do percurso da expressão, que são sempre similares às dele, ser sociocultural, em maior ou menor grau).

Em termos de corpo, o romance explora: o *Moi*, como parte do corpo-actante, mais problemática em todos os atores (humanos e andróides), pois ele será o suporte da existência conturbada e dos conteúdos da significação do *Soi* dos corpos; o campo sensorial intransitivo, reflexivo, sobreposto (visão), e reversível (audição), sendo que o campo transitivo (o toque entre os corpos) é o menos utilizado, revelando a relação fria e distante entre os atores; e três tipos básicos de figuras corporais (o corpo-carne, o corpo-côncavo e o corpo-invólucro), seus movimentos (íntimos, agitações interiores e deformações), e vestígios (motores, diegéticos e inscritos), que produzem efeitos estéticos e éticos na narrativa, e suscitam diferentes estratégias de enunciação.

Fontanille nos mostra que o corpo, ao qual o ser humano está estreitamente ligado, e sem o qual o sentido não seria possível, é um elemento de extrema importância para a produção da significação, sendo transformado em objeto pela experiência

semiótica e servindo como plano de imanência para a expressão e o conteúdo nas mais diferentes linguagens e narrativas.

REFERÊNCIAS

BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução do Grupo CASA. São Paulo: EDUSC, 2003

CERNUSCHI, C. Sex and psyche, nature and nurture, the personal and the political: Edvard Munch and German expressionism. In: Jeffery Howe (Org.). **Edvard Munch: Psyche, symbol and expression**. Boston: University of Chicago Press, 2001. p. 134-167.

DICK, P. K. **Do androids dream of electric sheep?** New York: The Random House, Inc., 1968.

DICK, P. K. **Androides sonham com ovelhas elétricas?** Tradução de Ronaldo Bressane. São Paulo: Aleph, 2014.

FONTANILLE, J. **Sémiotique et littérature**. France. PUF, 1999.

FONTANILLE, J. **Soma et Séma**. Paris, France: Maisonneuve & Larose, 2004.

FONTANILLE, J. **Pratiques Sémiotiques**. Paris: PUF, 2008.

FONTANILLE, J. **Corps et Sens**. Paris: PUF, 2011.

FONTANILLE, J. **Semiótica do Discurso**. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2008.

GRAHAN, E. L. **Representations of the Post/Human: Monsters, Aliens and Others in Popular Culture.** New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2002.

GREIMAS, A. J. **Semântica Estrutural.** Tradução de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein, São Paulo: Cultrix, 1973.

GREIMAS, A. J; FONTANILLE, J. **Sémiotique des passions: des états de choses aux états d'âme.** France: Seuil, 1991.

HOWE, J. Introduction: Munch in context. In: Jeffery Howe (Org.). **Edvard Munch: Psyche, symbol and expression.** Boston: University of Chicago Press, 2001. p. 11-19.

NAHUM, K. In wild embrace: attachment and loss in Edvard Munch. In: Jeffery Howe (Org.). **Edvard Munch: Psyche, symbol and expression.** Boston: University of Chicago Press, 2001. p. 31-47.

RICOUER, P. **O si-mesmo como um outro.** Tradução de Lucy Moreira Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1991.

RUMBLE, V. The Scandinavian conscience: Kierkegaard, Ibsen and Munch. In: Jeffery Howe (Org.). **Edvard Munch: Psyche, symbol and expression.** Boston: University of Chicago Press, 2001. p.20-30.

Artigo recebido em dezembro de 2015 e aprovado em abril de 2016.

Como citar este trabalho:

GOMES, Edison; HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth. Vestígios do corpo em um romance de ficção científica. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 14, n. 01, p. 179-239, julho, 2016. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa>>. Acesso em “dia/mês/ano”. <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v14i1.8253>.

A TRANSMIDIALIDADE COMO ESTRATÉGIA DISCURSIVA

TRANSMEDIALITY AS A DISCURSIVE STRATEGY

SILVIA MARIA DE SOUSA*

RESUMO: O trabalho discute, à luz da semiótica do discurso, os conceitos de transmidiação e intermedialidade, buscando descrever estratégias enunciativas e modos de interação derivados da “convergência” (JENKINS, 2008) entre TV e internet. Elege-se como objeto de investigação telenovelas da Rede Globo e conteúdos a elas relacionados, disponibilizados no portal *GShow* (<http://gshow.globo.com>). A partir da formulação de uma “semiótica das práticas” (FONTANILLE, 2005; 2008), as denominadas narrativas transmidiáticas são tomadas como textos construídos em face da congregação de diferentes mídias: TV, computador, celular, livro, *e-book*, câmera fotográfica etc. Postula-se que esses textos condensam diferentes práticas semióticas e se expandem por meio de estratégias que envolvem múltiplas plataformas.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativas transmidiáticas. Intermedialidade. Práticas Semióticas.

* Docente da UFF – Universidade Federal Fluminense. E-mail: silviams@id.uff.br.

ABSTRACT: This paper discusses, under the perspective of French Semiotics, both transmediality and intermediality concepts, looking forward to describe the enunciative strategies and the modes of interaction that come from the “convergence” (JENKINS, 2008) between TV and internet. As object of analysis, we chose Rede Globo’s soap operas and some data related to them available on *GShow* (<http://gshow.globo.com>). Based on the formulation of a “semiotics of practices” (FONTANILLE, 2005; 2008), the so called “transmedia storytelling” are taken as texts arisen from the congregation of many media, such as TV, computer, mobiles, books, e-books, cameras etc. It is postulated that these texts condense different semiotics practices and are expanded through strategies that involve several media platforms.

KEYWORDS: Transmedia storytelling. Intermediality. Semiotic Practices.

Robôs, contas fantasmas no *Twitter* e um exército de militantes cibernéticos são os ingredientes usados, não para compor um filme de ficção, mas para auxiliar o presidente venezuelano a se tornar o líder político mais “retwittado” do mundo. A popularidade cibernética de Nicolás Maduro desbancou, inclusive, a do Papa Francisco. Em matéria sobre o tema, publicada no *Globo* de 04 de julho, é citada a afirmação do jornalista William Peña para quem “ – O chavismo tem dois grandes aliados: os meios de comunicação tradicionais, controlados pelo Estado, e os robôs...” (BERGEN, 2015). O fato noticiado é usado como mote para iniciar este trabalho por evidenciar uma das questões centrais a serem tratadas: a

concepção e o uso de estratégias (midiáticas, transmidiáticas, intermediáticas) na produção e circulação de discursos, que, em última instância, acabam por constituir modos de viver e estar no mundo. Buscaremos, por meio de uma reflexão semiótica sobre as noções de transmidiação e intermedialidade, observar como as potencialidades das chamadas novas tecnologias reconfiguram a noção de texto e, conseqüentemente, os papéis e as posições dos enunciadores e enunciatários.

Transmidiação e Intermedialidade

O estudioso americano Henry Jenkins, ao desenvolver suas postulações sobre a cultura da convergência, define a narrativa transmídia como “a arte da criação de um universo” (JENKINS, 2008, p. 49). De acordo com esse raciocínio, a criação de narrativas cede lugar à criação de “ambientes atraentes que não podem ser completamente explorados ou esgotados em uma única obra, ou mesmo em uma única mídia” (JENKINS, 2008, p. 161). Jenkins abala a solidez da noção de narrativa ao evidenciar que, diante das ferramentas tecnológicas e dos apelos mercadológicos contemporâneos, as narrativas tornam-se complexos ambientes multimidiáticos, também chamados “universos”. Com isso, o pesquisador põe em destaque importantes questões para a compreensão do que se denomina **cultura da convergência e cultura participativa**, especialmente ao serem observadas obras projetadas e financiadas por grandes conglomerados. Vale mencionar que a noção de transmídia cunhada por Jenkins obteve grande receptividade no Brasil, ainda que os também chamados “projetos transmídias” brasileiros sejam muito tímidos se comparados aos desenvolvidos pela indústria americana, tais

como, *Lost*, *Matrix*, *Harry Potter*. Acreditamos que a discussão sobre a noção de transmidialidade carece de melhor delimitação teórica, ao mesmo tempo em que requer um conjunto mais amplo de análises que contemplem projetos variados em extensão e em propósitos. A nosso ver, é tarefa das teorias do discurso compreender o papel do emprego de múltiplas plataformas na produção, transmissão e circulação de textos. Diante disso, interrogamo-nos: a) como pensar no estatuto da criação artística, diante de projetos que envolvem uma gama de profissionais das mais diversas especialidades? b) de que modo delimitar e apreender a imagem de enunciador presuposta em obras colaborativas e concretizadas em múltiplas mídias? Para elucidar a complexidade circundante aos projetos transmidiáticos, retomamos de Jenkins (2008, p. 36) o seguinte relato sobre alguns dos desafios da produção colaborativa entre o cinema e a indústria dos games:

Seriam relações difíceis de sustentar, já que todas as partes temiam perder o controle criativo, e já que o tempo necessário para o desenvolvimento e distribuição era radicalmente diferente. A empresa de *games* deveria tentar sincronizar seu relógio ao imprevisível ciclo de produção de um filme, na esperança de chegar ao Wal-Mart no mesmo fim de semana da estreia do filme? [...] O game seria lançado semanas ou meses após todo o barulho em torno do filme já ter acabado ou, pior, depois de o filme fracassar nas bilheterias? O game deveria se tornar parte do planejamento publicitário para um grande lançamento, mesmo que isso significasse iniciar o desenvolvimento antes mesmo de o estúdio dar “sinal verde” para a produção do filme? [...]

Arquitetar um universo requer estratégias bem alinhavadas. É preciso ajustar com precisão o tempo, os interesses e as competências dos criadores de um produto artístico-mi-

diático. Além disso, cada vez mais, esse tipo de narrativa vai se construindo na dependência da participação ativa do enunciatário. Como prever e incorporar a participação fundamental e ardorosa dos fãs ajustando-a aos interesses da produção? Para a estudiosa das novas mídias Janet Murray, o futuro nos reserva o que chama de “ciberdrama”. Essa “história digital” (MURRAY, 2003, p. 251) do futuro incluirá toda sorte de estratégias transmidiáticas e refinadíssimas peripécias participativas. As previsões de Murray (2003) pretendem explicar qual será o “futuro da narrativa no ciberespaço” e incluem a criação de espaços de discussão dentro do universo ficcional, a ativa interpretação de papéis por parte dos interatores (parceiros da interação), entre várias outras possibilidades. Em uma de suas previsões, a autora refere-se à criação de histórias de ação simultâneas:

Um filme sobre um jogo de pôquer ou um golpe de vigaristas poderia manter em segredo as motivações de cada protagonista em relação aos demais; uma vez que os espectadores seriam capazes de escolher qual personagem iriam acompanhar, diferentes membros do público assistiriam à mesma cena com informações bastante diferentes. As plateias de cinema seriam seduzidas a assistir novamente àquele filme a partir de um outro ponto de vista ou a acessar os pensamentos de um personagem cujas razões permaneceram ocultas da primeira vez. (MURRAY, 2003, p. 242)

A visão futurística de Murray está ancorada no inevitável avanço da técnica. Disso não é preciso duvidar, tampouco temer. O incômodo que origina tantas reflexões e debates, desconcerta pesquisadores de várias áreas e interfere no rumo de teorias do texto encontra-se nos novos e mutáveis modos de interação entre sujeitos e entre sujeitos e objetos. Quais seriam, se é que existem, os limites da participação? Murray preconiza

a fusão de espaços interativos, “ambientes participativos”, aos espaços da autoria. Segundo ela, “se ambientes participativos fundirem-se com os ambientes autorais, [...] as tensões entre autor e participantes podem aumentar” (MURRAY, 2003, p. 248). A pesquisadora, contudo, não proclama a morte do autor e reconhece o papel determinante da autoria na organização entre esses espaços mais ou menos interativos. Menciona, inclusive, a necessidade de “convenções claras” para separar áreas em que os interatores “fossem livres para inventar suas próprias ações” das que “eles não poderiam sequer esperar assumir o controle” (2003, p. 248). Concordamos com Murray e sentimos certo acolhimento teórico na ideia de controle, uma vez que, fiel à base teórica da semiótica francesa, concebemos o texto como produto das escolhas de um enunciador e do fazer interpretativo de um enunciatário.

Tornou-se comum dizer que a noção de texto é afetada diretamente pela ação das novas tecnologias. De acordo com o filósofo da cibercultura Pierre Lévy, o hipertexto “representa sem dúvida um dos futuros da escrita e da leitura” (LÉVY, 1993, p. 19). Em face das reflexões de Lévy, algumas perguntas devem ser postas: em que medida a noção de hipertexto influencia a criação e a circulação das narrativas contemporâneas? A apreensão dos textos narrativos exigirá sempre um tipo de interferência nos enunciados? Vivemos sob o imperativo da relação entre mídias? Nas leituras empreendidas sobre transmidialidade, notamos uma relação estreita entre essa conceituação e a discussão acerca da convergência de meios. O entrelaçamento, a retomada, a hibridização, a mistura entre as mídias nos convence a estabelecer relações entre o que se compreende por trans- e intermidialidade. O termo intermidialidade costuma ser usado, de modo bastante abrangente, para se referir a fenômenos marcados, nas pa-

lavras de Claus Clüver, pelo “cruzamento de fronteiras entre mídias” (CLÜVER, 2011, p. 8). De início, podemos nos indagar se nesse “cruzamento” as marcas dessas fronteiras permanecem visíveis ou se diluem e que efeitos de sentido poderiam ser apreendidos pelo apagamento e/ou conservação dessas marcas fronteiriças. É possível, facilmente, notar a diferença da relação verbal/não verbal estabelecida em uma HQ e em um logotipo. Vale ressaltar que análises semióticas já se ocuparam em discutir se há ou não sincretismo verbovisual em logotipos, dada a dificuldade de precisar se neles interagem duas linguagens ou se apenas são expandidas as qualidades expressivas da linguagem verbal¹.

Irina Rajewsky (2012) propõe uma interessante tipologia sobre a intermidialidade, dividindo-a em três subcategorias, que podemos resumir rapidamente por meio de três palavras: combinação, referências e transposição. A “combinação” engloba os casos em que o texto mobiliza duas ou mais mídias, como a ópera, o teatro ou cinema, ao que, em semiótica, denominamos semióticas sincréticas. A “combinação” é encarada em semiótica como a relação entre múltiplas linguagens postas em sincretismo, em uma mesma enunciação, originando textos multimodais. As “referências intermidiáticas” dizem respeito à evocação ou citação de técnicas de uma mídia em outra, como, por exemplo, o uso de técnicas cinematográficas em um romance, que arriscamos a considerar como uma intermidialidade da expressão. Já a transposição se refere às adaptações entre mídias, em que há uma relação “genética” entre texto-fonte e texto-alvo, as denominadas traduções intersemióticas.

Ao relacionar a classificação de Rajewsky com a discus-

1 Conferir especialmente as análises de Teixeira e Carmo Jr. (In: OLIVEIRA; TEIXEIRA, 2009).

são sobre as fronteiras, percebemos que, na intermedialidade por “combinação”, há uma maior diluição dos contornos de cada mídia. No teatro musical, por exemplo, a relação entre a música e o diálogo é íntima, pressuposta e estabilizada pelo gênero. Já nas referências intermediáticas, em que são evocadas qualidades técnicas, expressivas e materiais de uma mídia em outra, vê-se que as fronteiras são, pelo contrário, postas em relevo e a apreensão das citações interpostas interfere na significação do texto. No caso das transposições, tradução de um mesmo conteúdo por meio de um outro veículo de expressão, a relação entre as mídias é atravessada pelo transpositor, que pode escolher conservar ou se afastar dos propósitos enunciativos do texto-fonte. As transposições podem ser, então, marcadas por maior ou menor referência, isto é, pode haver acentuação ou atenuação da intermedialidade da expressão com o texto-fonte. Contudo nada garante, por exemplo, que um romance advindo de um game conservará as estratégias interativas constitutivas do jogo.

Fontanille (2007) propõe alguns caminhos de abordagem da intermedialidade, destacando que o gênero pode ser usado para estabelecer uma espécie de hierarquia entre as mídias em relação. Uma peça de teatro (mídia acolhedora) pode abarcar, por exemplo, uma projeção cinematográfica (mídia acolhida). De modo aproximado, Yvana Fachine (2013), ao analisar o uso da transmedialidade na teledramaturgia brasileira, fala em mídia regente, onde se desenvolveria o texto de referência, a partir do qual se articulariam outras mídias. Continuando o raciocínio sobre a categoria do gênero como porta de acesso à intermedialidade, Fontanille propõe, ainda, que se observe o estilo, a fim de estabelecer um percurso a partir dos diferentes graus de convenção ou de inovação entre as associações, que iriam das mais estabilizadas (congeladas) –

a música e o diálogo teatral na ópera – às mais incongruentes (inesperadas), como a colagem de excrementos humanos em uma instalação artística (FONTANILLE, 2007, p. 107). Salientemos que a associação mais incongruente mencionada por Fontanille diz respeito, mais propriamente, a uma colagem matérica, posta pelo autor no *continuum* da intermedialidade.

No artigo em que analisa a relação entre linguagem e interdisciplinaridade, Fiorin (2008) inventaria o sentido dos prefixos in-, multi-, pluri-, inter-, trans- na formação de palavras relacionadas aos cruzamentos entre disciplinas. Interessamos particularmente, aqui, as observações do semioticista acerca dos prefixos inter- e trans-:

[...] inter < en (denota “dentro de”, “entre” e ocorre, por exemplo, em interior, íntimo, interno, entrar, intestino); [...] trans < ter (quer dizer, “atravessar, chegar ao fim” e ocorre em termo, término, determinar, traduzir, transportar, trás-os-montes e assim por diante) (FIORIN, 2008 p. 37).

O mapeamento etimológico feito por Fiorin nos auxilia na empreitada de diferenciar o que se compreender por inter- e transmedialidade. A intermedialidade evocaria tanto uma espacialidade interna (dentro de), como se vê na “combinação” de Rajewsky, quanto um espaço em relação (entre), como se vê nas ideias de “referências” e “transposição”. Já o prefixo trans- traz consigo o sentido de atravessamento, de transporte, que podemos compreender como um deslocamento entre diferentes espaços. Nas narrativas transmediáticas, esses espaços podem ser a televisão, a internet, o espaço da casa onde se faz uma filmagem que possivelmente possa integrar um dos capítulos de novela, o espaço do próprio corpo do sujeito, suporte de camisas e fantasias de personagens em cujos universos os fãs buscam habitar. Jenkins, ao analisar

a projeto transmídia *Matrix*, evidencia a ideia de deslocamento e transporte:

Os cineastas plantam pistas que só farão sentido quando jogarmos o game. Abordam uma história paralela, revelada por uma série de curtas de animação que precisam ser baixadas da web e vistas num DVD separado. Os fãs **saíram correndo** dos cinemas, pasmos e confusos, e se plugaram nas listas de discussão da internet, onde cada detalhe era dissecado e cada interpretação possível, debatida (JENKINS, 2008, p. 137, grifos nossos).

O deslocamento espacial do enunciatário transmidiático, que move o corpo e a atenção para completar as lacunas narrativas, confere ao enunciatário o papel de coletor de pistas e aponta para um tipo de engajamento ativo. O enunciatário não tem acesso a um todo acabado de sentido. Lacunas o fazem perscrutar pistas em universos labirínticos. Interessante notar que, quase sempre, a interpretação não fica restrita à esfera subjetiva, mas pressupõe a troca e a colaboração. Essa interpretação colaborativa relaciona-se diretamente ao que Pierre Lévy compreende como um dos “principais motores da cibercultura” (LÉVY, 1999, p. 28), a **inteligência coletiva**.

Retomemos, uma vez mais, o artigo de Rajewsky, em que a pesquisadora alemã aponta para um sentido mais geral da intermedialidade, que diz respeito a todos os variados tipos de relações entre as mídias. Isso permitiria diferenciar a intermedialidade dos fenômenos intra e transmidiáticos. A intramedialidade é exemplificada por Clüver como “uma mistura de gêneros” (CLUVER, 2011, p. 12) dentro uma mesma mídia. Já a transmedialidade implicaria, segundo Rajewski (2012, p. 18), no “aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes”. A autora exemplifica

que a estética futurista foi realizada de forma transmidiática, pois pode ser percebida em diferentes mídias (texto verbal, pintura, escultura), conservando, contudo, os “meios formais de cada mídia”. Acentuamos, aqui, o caráter transversal da transmidialidade, de sorte que um conteúdo possa ser materializado, retomado, replicado, e mesmo expandido em diferentes plataformas. A nosso ver, a transmidialidade, por meio das articulações que promove, não deixa de implicar em uma intermidialidade, isto é, uma relação entre mídias, ao menos no nível da circulação dos conteúdos e do estabelecimento de práticas sociais relacionadas. Podemos mencionar, por exemplo, o uso do celular como plataforma de produção de vídeo, aliado ao domínio de programas de edição e montagem de vídeos, que fazem parte de ações transmidiáticas usadas na TV transmídia e na “ciberpublicidade” (ATEM; TORRES, 2013) Nesse exemplo, a estratégia transmidiática põe em relação o acesso a sites, o manejo de equipamentos de filmagem, a competência para editar e postar vídeos. Tudo isso exige relações entre mídias. O artigo de Fiorin, citado anteriormente, traz um alerta que nos obriga a pensar com mais cuidado sobre essa relação inter- e transmidialidade, já que para ele: “Não se criam diferentes palavras para expressar o mesmo sentido” (FIORIN, 2008, p. 36). Assim, a despeito da falta de rigor nas delimitações desses conceitos ou de um consenso terminológico acerca do fenômeno das relações entre mídias, o fato é que o emprego de duas palavras indicia que estamos diante de duas realidades. Aproximadas pela “midialidade” que põem em jogo, quais seriam as especificidades das relações denotadas pelos termos intermidialidade e transmidialidade?

A transmidialidade abarca um conjunto de estratégias e práticas. De acordo com Fechine, o fenômeno da transmidiação é:

[...] um modelo de produção orientado pela distribuição em distintas mídias e plataformas tecnológicas de conteúdos associados entre si e cuja articulação está ancorada em estratégias e práticas interacionais propiciadas pela cultura participativa estimuladas pelo ambiente de convergência (FECHINE et al., 2013, p. 26).

A associação entre os conteúdos distribuídos em diferentes meios parece ser um ponto importante na diferenciação entre fenômenos inter- e transmidiáticos. Na intermidialidade, considerados seus diferentes subtipos, as relações entre as mídias convergem para uma mídia central em que se transmite o conteúdo: o livro que abriga técnicas do cinema, o game que é fruto da adaptação de um filme, as HQs que se constroem na relação entre imagem e palavra. Já a transmidialidade, embora possa fazer uso de relações intermidiáticas, diferencia-se justamente pelo deslocamento entre diferentes mídias e espaços que impõe ao enunciatário. Pressupõe-se, na transmidiação, a imagem de um enunciatário em ação.

Do texto à estratégia

As noções de estratégias e práticas vêm sendo tratadas na semiótica, especialmente, por meio das formulações de Fontanille, ao propor que não só os enunciados podem ser analisados, mas “a própria práxis semiótica ‘a enunciação em ato’” é passível de análise e descrição, visto que desenvolve “uma atividade de esquematização” (FONTANILLE, 2008, p. 16). Ao apresentar um percurso hierárquico dos níveis de pertinência, composto por seis instâncias formais, que vão dos signos às formas de vida, o semioticista amplia a dis-

cussão sobre a expressão, relacionando, segundo Portela “a forma da expressão à substância da experiência e a forma do conteúdo à substância da existência” (PORTELA, 2008, p. 98). Com isso, vemos que, para Fontanille, a expressão prevê um corpo sensível em interação com objetos e com outros sujeitos, ocupando “o espaço tridimensional de uma cena” (FONTANILLE, 2008, p. 28).

A hierarquia dos níveis de pertinência é composta por seis instâncias formais: (1) Figuras-signos, (2) Textos-enunciados, (3) Objetos, (4) Cenas práticas, (5) Estratégias, (6) Formas de vida. O exemplo dado por Fontanille, para ilustrar a “integração semiótica entre diferentes planos de imanência”, mostra que, em uma carta, o nome e o endereço do destinatário participam de duas práticas: constituem uma instrução para os intermediários postais e permitem triar entre todos os receptores possíveis o destinatário legítimo. Vemos, então, dois tipos de prática: uma do gênero carta e a outra da “comunicação e circulação dos objetos em sociedade” (FONTANILLE, 2008, p. 25). A projeção das marcas de uma prática como simulacro de um fazer pode ser exemplificada na simulação do ato de passar as páginas de um livro que o *e-book* apresenta. Simula-se o movimento e até a sonoridade do passar das páginas. Com isso, o objeto busca recobrar as propriedades sensíveis e materiais do livro. Não se trata apenas de “transmitir” um livro por outro meio; trata-se de recuperar uma situação semiótica. Essa expansão do nível de pertinência da análise semiótica acolhe carinhosamente objetos complexos como os “textos” produzidos na cibercultura, com suas múltiplas plataformas e modos diversos de interação.

A cultura participativa pode ser vista como uma espécie de “destinador transcendente” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 255) que regula a práxis e manipula em favor do dever e

do desejo de participação, já que “é por seu intermédio, pela força transitiva de sua atuação, que as narrativas não param” (TATIT, 2010, p. 20). Embora o conceito de destinador se localize no nível narrativo da análise semiótica, alargamos a compreensão conceitual por considerarmos a narrativa como encenação da interação mais ampla entre enunciador e enunciatário. Nesse contexto, as narrativas transmidiáticas são concebidas como projetos que preveem um engajamento da atenção, mais cognitivo e passional, que se une a um engajamento da ação, mais somático. Landowski (2014), sobre a interação por manipulação, adverte:

“Procurar assim fazer o outro colaborar com o próprio projeto é, portanto, convidá-lo a aceitar uma maneira determinada de hierarquizar os valores. Em pequena escala, é, em outras palavras, contribuir para construir uma axiologia comum, uma comunidade de julgamento” (LANDOWSKI, 2014, p. 93).

Operando com vários modos de interação e com a construção coletiva dessa “axiologia comum”, o fato é que as narrativas transmidiáticas só progridem como projeto enunciativo se os enunciatários previstos aderirem e realizarem com rigor os protocolos e as ações a eles destinadas. Tais protocolos supõem a leitura de textos sincréticos, a manipulação de objetos diversos (computadores, livros, jornais, celulares, câmeras fotográficas, mouses, teclados, etc.) e, portanto, a realização de diferentes práticas semióticas.

Em estudo sobre a transmidialidade na teledramaturgia brasileira, Yvana Fachine mapeou as ações transmídias de todas as telenovelas da rede Globo exibidas em 2012, chegando à proposição de duas categorias gerais de estratégias: **propagação** e **expansão**. A estratégia de propagação seria definida

pela ressonância e retroalimentação dos conteúdos (FECHINE, 2013, p. 33). Já as estratégias de expansão abarcariam os “procedimentos que completam e/ou desdobram o universo narrativo para além da televisão” (2013, p. 34). As estratégias de propagação perduram há algum tempo e demandam, digamos, uma participação mais branda: acompanhar notícias em sites, revistas ou na própria TV sobre os conteúdos a serem exibidos (antecipação) ou já exibidos (recuperação). Ler no portal da emissora informações adicionais sobre o contexto histórico em que se desenvolve a trama (contextuais) ou acessar informações de bastidores que envolvem a produção da novela, aspectos da vida íntima dos atores (promocionais). A nosso ver, as estratégias de propagação constituem estratégias de manipulação com vistas a garantir a continuidade do contrato fiduciário, por meio da manutenção da atenção à narrativa. As estratégias de expansão dizem respeito mais propriamente ao projeto transmídia, e são compostas por conteúdos de extensão textual, em que “programas narrativos se desdobram e se desenvolvem em outros meios a partir do programa principal exibido na TV” (2013, p. 45). Fechine caracteriza a “extensão diegética”, em que informações complementares relacionadas ao “mundo ficcional” contribuem para que o enunciatório amplie a experiência narrativa, pelo acesso a conteúdos de “extensão lúdica” que abarcam concursos, games, passatempos, entre outros, contribuindo para uma alternância entre ficção e realidade (FECHINE, 2013, p. 45) Os conteúdos, denominados de extensão impõem maior engajamento de ação, como observaremos em algumas estratégias transmidiáticas usadas na telenovela.

A novela *Geração Brasil*, exibida pela Rede Globo em 2014, é um caso em que a emissora apostou bastante em estratégias transmidiáticas. A trama é desenvolvida em torno do

protagonista Jonas Marra, um brasileiro que constrói carreira de sucesso nos Estados Unidos. Ao enfrentar uma crise em sua empresa, Jonas Marra decide voltar ao Brasil e lançar um *reality show* para jovens talentos da tecnologia, a fim de escolher um sucessor para liderar a empresa.

Figura 1 – Jonas Marra apresenta o *reality show*



Fonte: *GShow* (<http://gshow.globo.com>).

A opção pela temática da tecnologia funcionou como motivo para o desenvolvimento de estratégias. Ao retomar outros gêneros televisivos como *reality shows* e programas de auditório, a novela empreendeu relações intramidiáticas, que foram expandidas pelo projeto transmídia. Na última fase do *reality show* de Jonas Marra, a tarefa dada aos personagens de Manuela e Davi, finalistas do fictício *reality*, era que o aplicativo *Filma-e!*, desenvolvido pela dupla, tivesse sucesso. O aplicativo foi efetivamente disponibilizado para sistemas iOS e Android. Havia inclusive um tutorial para *download* e uso do aplicativo disponível no site da novela.

Figura 2 – Manuela e Davi no *reality show* da novela *Geração Brasil*.



Fonte: *GShow* (<http://gshow.globo.com>).

A cada episódio da novela, os personagens lançavam desafios para que o público produzisse vídeos de resposta, usando o aplicativo. Os melhores vídeos poderiam ser exibidos durante os capítulos da novela. A manutenção de desafios para que o público produzisse vídeos no aplicativo configurou um modo de interação por “manipulação”, no qual “o manipulador em potencial, atribui a seu parceiro, [...] um estatuto semiótico idêntico ao que reconhece para si mesmo: o de um sujeito” (LANDOWSKI, 2014, p. 27). No período de oito dias em que a copa do mundo interrompeu a emissão da novela, pequenas chamadas apresentadas pelos personagens antecediam o episódio para exibição dos melhores vídeos enviados pelos internautas. Essas e outras estratégias transmídias, como “webséries”, sites de diferentes personagens e vendas de produtos fictícios da empresa Marra Brasil circundaram os episódios televisivos. No texto-enunciado da novela, havia

uma intensa convocação temático-figurativa da tecnologia, personagens usando *smartphones*, computadores, sites e *drones*; uso de elementos de expressão, como grafismos, cores e desenhos que invocam a tecnologia, interferência na imagem da TV das mensagens de celular – que apareciam na tela - recebidas pelos personagens, vinhetas de passagem do tempo com movimentos que imitavam cliques, presença de *links*, estrutura de *websites* e toda sorte de imagens que faziam referência ao universo dos games e da robótica.

Voltando às formulações de Fontanille sobre as práticas semióticas, vemos que o semioticista preconiza uma dimensão retórica do percurso proposto, por meio do que denomina **integrações ascendentes** e **descendentes**, que podemos entender como passagens de um nível de pertinência a outro. Assim, o percurso prevê operações de integração ascendentes (dos signos às formas de vida) e descendentes (das formas de vida aos signos) (FONTANILLE, 2008, p. 30). O percurso canônico ascendente é marcado pelo **desdobramento** e o percurso descendente pela **condensação**. Ao tomar o enunciado da novela *Geração Brasil*, vê-se que práticas relacionadas ao uso das novas tecnologias aparecem **condensadas** e **representadas** no nível do texto. Essa condensação é desdobrada no nível superior, o dos objetos, quando a manipulação posta no enunciado convoca o enunciatário a manipular objetos diversos (câmeras, *smartphones*, aplicativos), na vida real. A partir disso, o enunciatário converte-se em um sujeito operador de cenas predicativas assim resumidas: assistir ao episódio, acessar o site, baixar o aplicativo, executar filmagens, enviar os vídeos. Todas essas cenas retornam, de modo condensado, ao texto, através do vídeo de resposta, perfazendo, então, um percurso descendente. Esses movimentos de desdobramento e condensação são orquestrados e previstos em um nível ainda mais superior, o da estratégia, que se textua-

liza, no caso em análise, através de múltiplas plataformas. O uso da transmidialidade na telenovela é uma estratégia que busca adesão do público e fortalecimento dos produtos produzidos pela emissora. Para que as etapas desse percurso de ascendência e posterior descendência se realizem, é preciso, como alertou Landowski, do sólido compartilhamento de valores comuns: o desejo de participar, de deixar a posição de enunciatário para se integrar e se misturar corporalmente ao enunciado, de alcançar projeção e popularidade. Vê-se, ainda, como consequência dessa estratégia, um enfraquecimento da fronteira entre realidade e ficção ou, em outras palavras, um novo modo de conceber a narrativa, de sorte que as práticas sejam representadas e, em função do engajamento ativo do enunciatário, efetivamente, atualizadas no enunciado.

Considerações Finais

Fontanille (2007) aponta para a necessidade de a semiótica dar conta de uma caracterização do ato de linguagem por meio do qual um meio é convocado e posto no interior de outro (Fontanille, 2007, p. 108). Esse ato de linguagem é constitutivamente complexo, já que há múltiplas possibilidades de construção de objetos intermediáticos, em função de diferentes suportes, práticas e estratégias significativas. O desenvolvimento de uma “semiótica das práticas” vem ao encontro dessas preocupações, visto que o modo como as narrativas transmidiáticas são produzidas e apreendidas depende do conjunto de ações, percepções e escolhas do sujeito contemporâneo, condenado a compreender textos formados em uma complexa rede de significações. Acreditamos que tal modo de construção de objetos significativos impõe grandes desafios às teorias do texto e do discurso. Diante disso, propomo-nos

a incorporar o recorte epistemológico que elege o estudo das práticas significantes, visto que:

A construção de uma semiótica das práticas conduz ao mesmo tempo a descobrir novos domínios de investigação e a ver de uma outra maneira os domínios que acreditávamos conhecer ou dominar (FONTANILLE, 2008, p. 36).

Notamos que a produção de obras ficcionais midiáticas tem sido regida pelo imperativo da intermedialidade. O emprego em larga escala da intermedialidade erige uma práxis enunciativa que euforiza a citação de diferentes mídias, a mescla de procedimentos próprios a múltiplos suportes e materialidades, a incorporação dos meios expressivos de diferentes linguagens.

Este trabalho buscou aprofundar a discussão teórica, sob o ponto de vista da semiótica, acerca de conceitos como intermedialidade e transmidiação. Por meio da observação do caso da novela *Geração Brasil*, percebe-se que os projetos transmidiáticos complexificam a imagem do enunciador pressuposto, por meio da ampliação de papéis a serem desempenhados em diferentes espaços midiáticos. Essa complexificação fica nítida em projetos desenvolvidos por grandes conglomerados, cujas estratégias, geralmente, reúnem o controle de emissoras de TV, jornais impressos e *on-line*, revistas, portais, sites, canais e páginas em redes sociais. Por outro lado, as narrativas transmidiáticas delimitam e determinam com precisão ações e tarefas a serem cumpridas pelos destinatários. Acredita-se ainda que a transmidialidade, como parte integrante da **cultura participativa**, prevê uma adesão profundamente colaborativa e ativa e, por isso, reflete um conjunto de valores reveladores das formas de vida contemporâneas.

REFERÊNCIAS

ATEM, G. N.; TÔRRES, S. A Ciberpublicidade: ensaio de sociosemiótica. In: TEIXEIRA, Lucia; CARMO JR., José Roberto (Orgs.). **Linguagens na cibercultura**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013. p. 1-25.

BERGEN, Franz Von. **Venezuela faz ofensiva nas redes sociais com funcionários que gerenciam até 50 perfis falsos**. O Globo. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/mundo/venezuela-faz-ofensiva-nas-redes-sociais-com-funcionarios-que-gerenciam-ate-50-perfis-falsos-16661502?utm_source=Facebook&utm_medium=Social&utm_campaign=compartilhar&fb_ref=Default>. Acessado em: 20 ago. 2015.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **Pós**. Belo Horizonte, v.1. n.2, p. 8-23, nov, 2011.

FONTANILLE, Jacques. **Significação e visualidade**: exercícios práticos. Porto Alegre: Sulina, 2005.

FONTANILLE, Jacques. Intermidialité: l’affiche dans l’annonce-presse. In: BADIR, Sémir; ROELEN, Nathalie (Orgs.). **Visible: Intermidialité visuelle**. Limoge: Pulim, 2007.

FONTANILLE, Jacques. Práticas Semióticas. In: DINIZ, Maria Lúcia V. P.; PORTELA, Jean Cristtus (Orgs.). **Semiótica e Mídia**. Bauru: UNESP/FAAC, 2008.

FECHINE, Yvana et al. Como pensar os conteúdos transmídias na teledramaturgia brasileira? Uma proposta de abordagem a partir das telenovelas da Globo. In: LOPES, Maria Immacolata

Vassalo de (Org.). **Estratégias de transmídiação na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 19-60.

FIORIN, José Luiz. Linguagem e interdisciplinaridade. **Alea: Estudos Latinos**, Rio de Janeiro, v. 10, n.1, p. 29-53, 2008.

GREIMAS, A, J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

LANDOWSKI, Eric. **Interações arriscadas**. São Paulo: Estação das Letras e Cores; Centro de Pesquisa Sociosemióticas, 2014.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

MURRAY, Janet. **Hamlet no Holodeck: o Futuro da Narrativa no Ciberespaço**. São Paulo: Itau Cultural: UNESP, 2003.

OLIVEIRA, Ana Claudia; TEIXEIRA, Lucia (Orgs.). **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

PORTELA, Jean Cristtus. Semiótica midiática e níveis de pertinência. In: DINIZ, Maria Lúcia V. P.; PORTELA, Jean Cristtus (Orgs.). **Semiótica e Mídia**. Bauru: UNESP/FAAC, 2008.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In. DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermedialidades e estudos interartes**. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 15-43.

TATIT, Luiz. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

Artigo recebido em maio de 2016 e aprovado em julho de 2016.

Como citar este trabalho:

SOUSA, Silvia Maria de. A transmedialidade como estratégia discursiva. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 14, n. 01, p. 241-263, julho, 2016. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa>>. Acesso em “dia/mês/ano”. <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v14i1.8015>.

A EXPERIÊNCIA DA INTERAÇÃO E O *DESIGN* DE INTERFACES: SEMIÓTICA E METACOMUNICAÇÃO NOS *DIGITAL AUDIO WORKSTATIONS*

THE INTERACTION AND THE INTERFACES DESIGN EXPERIENCES: SEMIOTICS AND METACOMMUNICATION IN THE DIGITAL AUDIO WORKSTATIONS

RODRIGO FONSECA E RODRIGUES*
ANA MARIA PEREIRA CARDOSO**

RESUMO: O artigo levanta alguns problemas relacionados à concepção de interfaces para os *Digital Audio Workstations* (DAWs). A abordagem teórica utiliza os conceitos de semiose e das três fases da experiência da Semiótica peirceana. A tese da metacomunicação, apresentada pela Engenharia Semiótica, também é estudada e se refere à singularidade do diálogo entre *designers* e usuários. Como consequência, diferentes

* Docente da FUMEC - Universidade Fundação Mineira de Educação e Cultura.
Email: rfonseca@fumec.br .

** Docente da FUMEC - Universidade Fundação Mineira de Educação e Cultura.
Email: ana.cardoso@fumec.br .

estratégias de comunicação são requeridas, levando-se em conta que tal conversação não ocorre num tempo sincrônico. Os DAWs *Sonar* (CakeWalk, 2010) e o *GarageBand* (Apple, 2013) foram eleitos como *corpus* empírico porque seus projetos almejam balancear a performance do sistema com as habilidades mnemônicas e intuitivas sob diferentes arquétipos culturais, técnicos e afetivos de seus potenciais utilizadores: pessoas com expectativas singulares diante de um dispositivo de gravação sonora. Acredita-se que as concepções do *design*, além de perseguirem novas funcionalidades, poderiam procurar oferecer aos usuários dos DAWs possibilidades de exploração do sistema a partir de suas próprias performances regulares. Desse modo, o compositor seria convidado a repensar seus métodos de criação musical e suas singularidades insuspeitadas de escuta.

PALAVRAS-CHAVE: *Design* de interação. Interfaces digitais. Metacomunicação. Experiência do usuário. *Digital Audio Workstation*.

ABSTRACT: The paper raises some problems related to the conception of interfaces for *Digital Audio Workstations* (DAWs). The theoretical approach uses the concept of semiosis and the three phases of the experience from Peirce's Semiotics. The thesis of the metacommunication presented by Semiotics Engineering is also studied and refers to the singularity of the dialogue between designers and users. As a consequence, different strategies of communication are required, taking into account that their conversation takes place in an asynchronic time. The DAWs *Sonar* (CakeWalk, 2010) and *GarageBand* (Apple, 2013) were elected as empirical corpus because their projects aim to balance the performance of the system with

the intuitions and memory abilities under different cultural, technical, affective archetypes of their potential users: people with singular expectations about the sound recorder device. One believes that design conceptions, beyond pursuing new functionalities, could try to offer the DAW's users possibilities of exploration of the system inside its regular performances. Thus, the composer would be invited to rethink their methods of musical creation and non-assumed singularities of listening.

KEYWORDS: Interaction design. Digital interfaces. Meta-communication. User's experience. Digital Audio Workstation.

Introdução

Os aperfeiçoamentos tecnológicos dos estúdios digitais de gravação, edição, mixagem, equalização e masterização de áudio observados desde os anos 1980, inicialmente acoplados a teclados sintetizadores ou sob a forma de módulos chamados de *sequencers*, alcançaram o formato de softwares conectados a computadores pessoais a partir de 1994, denominados como *Digital Audio Workstation*. Esses estúdios atingiram não somente um nível técnico de performance sonora, mas caminharam em paralelo com o desenvolvimento de suportes de interface e interação para controles que atualmente superam, em certos aspectos, os dispositivos analógicos preexistentes. Com a consequente adesão de compositores, instrumentistas, *designers* sonoros, engenheiros de som, DJs e músicos amadores aos DAWs, a acessibilidade, tanto econômica quanto técnica expandiu-se, estendendo a sua aplicação a praticamente todos os ramos da criação musical, tais como as trilhas sonoras do cinema, a publicidade, o *design* sonoro,

bem como a indústria fonográfica e o audiovisual midiático.

Este artigo aborda, especificamente, questões que *designers* dos DAWs encontram no processo de concepção, prototipação, realização e aperfeiçoamento de interfaces pelas quais o utilizador experimenta o processo de composição, registro, montagem, finalização sonora e musical. Todo o empenho de tornar a experiência a mais otimizada possível e minimamente frustrante requer um esforço de idealização que deve levar em conta, além do universo da escuta e da performance criativa musicais, os hábitos mnemônicos, sensitivos, afetivos, gestuais e ergonômicos. O principal dilema entre os projetos de DAW é, por um lado, oferecer o melhor desempenho possível, o que envolve grande especialização técnica em suas ações e, por outro lado, apresentar uma interface mais intuitiva. Este breve estudo se pauta num exercício de comparação entre dois modelos conceituais de interação e de performance para projetos de DAW distintos – *Sonar* (CalkeWalk, 2010) e *GarageBand* (Apple, 2013) – procurando interpretar as soluções apresentadas pelos seus desenvolvedores no *design* de interface para a manutenção ou a otimização da performance fundamental do dispositivo, assim como a diminuição das dificuldades para os utilizadores.

1 A metacomunicação do *design* de interfaces e a experiência na interação digital

A utilização plena de um artefato é atravessada por um processo implícito: a forma sensível e inteligível pela qual quem o utiliza o percebe como uma experiência satisfatória em seus meios e fins. Tratam-se especialmente de hábitos de memória, expectativas, regimes da percepção, valores culturais, compe-

tências de linguagem e de criatividade. Com efeito, quando lidamos com quaisquer dispositivos, estamos implicitamente condicionados pelo ambiente cultural, linguístico, por apelos emocionais e senso estético, em síntese, pela nossa experiência. Historicamente, na interação com os artefatos técnicos, as pessoas formam abstrações de si mesmas, do outro e das coisas com as quais estão a lidar. Essas abstrações fornecem subsídios conceituais para o entendimento das interferências da experiência nos modos de interação. Tal fato coloca dilemas, inquietações, dúvidas, experimentações e aplicações de paradigmas, sejam para os desenvolvedores de dispositivos, sejam para seus utilizadores. Há, no caso específico da experiência com interfaces digitalizadas, uma sequência de fluxos temporais que se estabilizam pelos hábitos culturais. E o *design* de interação é um projeto de produtos que se revelam com o tempo. Por isso o esforço do *designer* de interfaces visa a aproveitar a experiência mnemônica e sensitiva, o conhecimento que as pessoas têm do ambiente físico e de suas ações cotidianas. O *designer* procura, então, por meio do modelo conceitual, relacionar experiências concretas do mundo físico com abstrações, tais como representações externas, regras, convenções, comunicação verbal e não verbal utilizadas para coordenar as atividades em jogo. Como apresentado por Steinert (2010), a interface física caminha em conjunto com a interface cognitiva, ou seja, o usuário tem em mente um modelo de execução da tarefa a ser realizada para alcançar seus objetivos por meio da manipulação do artefato. Assim, a manipulação depende da interface física explicitada pelo modelo conceitual do designer, de forma a transmitir uma sensação de confiança e previsibilidade para as ações do usuário.

Em tempos de onipresente comunicação *on-line*, interfaces com máquinas virtuais, de convivência entre os tradicio-

nais meios de comunicação de massa e as recentes tecnologias interativas, estudos semióticos mais singularizados surgem no cenário das ciências sociais aplicadas e humanas. É para tentar apreender os processos de percepção, significação, experiência, linguagem e comunicação que a Engenharia Semiótica (DE SOUZA, 2005) se dedica aos problemas do *design* de interfaces, das hipermídias e dos ambientes virtuais.

O estudo da semiótica nos permite captar tanto os vetores de significação num contexto mais contingencial (a sensação de prazer que envolve atenção, ritmo, jogo, interatividade, envolvimento e estilo de narrativa), quanto em contextos expandidos (como a história, a cultura, instituições, técnicas, mentalidade). Uma das metas da semiótica seria examinar a natureza e o poder de referência dos signos, que informações eles trazem, como se estruturam em sistemas, como funcionam, que efeitos surtem sobre a percepção, memória, sensações, enfim, como se constrói a experiência.

O *designer* constrói, objetos semióticos de natureza computacional e virtual, diferentes dos objetos físicos¹, ainda que a eles referidos. Projetar uma experiência bem-sucedida com artefatos digitais requer que o *designer* considere cada ação, cada resposta do sistema e cada signo em jogo, seja verbal ou visual, silencioso ou audível, estático ou dinâmico. Aqui a abordagem da Engenharia Semiótica pode trazer um suporte epistemológico para o *design*, a começar com a exploração da inter-relação de sistemas de signos que pertencem

1 As interfaces digitais compreendem, como se sabe, vários tipos de sensorialidade: tátil, auditiva, visual, verbal ou a combinação de todos (háptica). Para Mireille Buydens (1990), existe um modo háptico de audição musical, que se processa pelo tato. Assim, o ouvido pode distinguir formas, cores, tatear as texturas sonoras ou entrecruzar sentidos diferentes. Aloïs Riegl defende, por seu turno, uma tatividade da visão. Para o pensamento filosófico de Gilles Deleuze (ambos citados por FERRAZ, 1998), o termo "háptico" acolhe funções que transbordam a especificidade atribuída pela fisiologia a cada sentido.

cem à cultura dos usuários com os quais os *designers* almejam comunicar. A significação na experiência com os dispositivos virtuais é o processo pelo qual sistemas de signos são estabelecidos pelas convenções adotadas pelos usuários, que são igualmente intérpretes e produtores de tais signos. A maneira como se projetam interfaces de um produto interativo digital não deve entrar em conflito com os processos semióticos, como atenção, memorização e expectativas de quem o utiliza na realização das suas tarefas, uma vez que tais processos envolvem uma experiência mediada por signos. É preciso, então, compreender tanto os processos semióticos nos quais imagens analógicas, indiciais e simbolismos são ativados, como as ações intuitivas na interação com o sistema².

A dimensão que norteia fundamentalmente o pacto entre quem faz e quem usufrui do artefato digital é um modo singular de comunicação, ora explícita, ora implícita, mas sempre em tempos assíncronos e lugares dispersos e ignorados por cada um dos envolvidos nesse processo de criação e de experiência. Na interação entre usuários e tecnologias há

2 Para a Semiótica peirceana (PEIRCE, 1987), o signo, dependendo da sua natureza e do seu potencial, tanto pode ser uma representação mental quanto uma experiência ou mesmo uma mera qualidade de sensação. O significado de um signo, por seu turno, é sempre outro signo, seja este uma imagem mental, uma rememoração ou uma percepção sensorial, uma ação ou um gesto, uma palavra solta ou uma ideia concebida. Como se sabe, há para Peirce três naturezas de signos: ícone, índice e símbolo. Os signos icônicos são qualidades que representam o objeto em seu caráter qualitativo (cores, luminosidade, volumes, textura, formas) e possuem efeito de impressão análogo ao do objeto representado. O índice, por sua vez, é sempre dual, estabelece a ligação de uma coisa com outra por indução. O índice representa ou evoca, tem relação direta com o objeto que assinala, por contiguidade, uma parte de suas características, sugerindo a totalidade do objeto em questão. Quando o signo é convenção ou pacto coletivo e determina que aquele signo represente seu objeto, mesmo que este não resguarde nenhuma semelhança icônica ou referência indicial com o objeto, é chamado de símbolo. As palavras são exemplos desses signos simbólicos. O símbolo é um signo que representa o objeto de maneira arbitrária, por convenção e aprendizado. Os símbolos, entretanto, trazem embutidos em si caracteres icônicos e indiciais. Por seu turno, ícones e índices podem remeter a signos simbolicamente convencionados.

significações presentes que ora direcionam, ora constroem o entendimento de um sistema ou de uma interface em particular. O *designer* seria, nesse processo, um tipo de narrador que não usa o discurso verbal para alcançar o seu interlocutor. Ele só pode usar a habilidade para se expressar através dos dispositivos interativos nos quais trabalha. E o fato mais intrigante nesse processo em que o criador da interface conta uma narrativa singular é o lugar de protagonista do utilizador, previamente condicionado por uma experiência, já frequentador de outras tantas mídias e inserido em um vasto sistema cultural (**diegese**³). A todo usuário, portanto, cabe interpretar as informações diversificadas que os desenvolvedores utilizam para construir os sistemas digitais. Quando entramos em comunicação com a interface, tornamo-nos um intérprete que representa o seu papel com um arquétipo mental sobre como os artefatos dessa natureza devem funcionar.

Todo *design*, mesmo não sendo especificamente de interfaces digitais é, de certa maneira, uma efetiva conversação entre todos os especialistas envolvidos na sua realização e o utilizador. Esse processo requer envolvimento de todos os atores, mas o caminho é quase sempre indeterminado e cheio de ambiguidades interpretativas. É um processo negociado pelas necessidades e intenções dos atores. O problema reside justamente no fato de que o *designer* não está mais presente quando o usuário entra em cena, e ambos só interagem por via do produto em si mesmo. Essa comunicação singular pre-

3 O processo de interatividade não se deixa decifrar apenas pelo próprio desfile das cores, palavras, dos signos em geral, pois também é feito de anúncios, lembranças, correspondências, deslocamentos temporais. É ao que se denomina com a palavra grega diegese. Trata-se do mundo verossímil de motivações no qual se inscreve uma narração. O universo diegético é tudo o que uma narrativa evoca ou provoca para o espectador, a série das ações e o seu contexto, seja geográfico, histórico ou social. É, por fim, um dispositivo de interação que conta uma história, situando-a num certo universo imaginário que se materializa pelos signos da interface.

cisa se efetivar por meio de um sistema de abstrações, como inferências, induções e deduções. Trata-se de um processo que ocorre através da interface e do comportamento do sistema. Os sistemas, de fato, falam por seus *designers*, pois comunicam a sua visão sobre quem são os potenciais usuários, o que desejam ou precisam fazer, de que forma e por quê. A performance interativa projetada pelos *designers* explora várias estratégias de comunicação direcionadas aos usuários e que deverão ser utilizadas na interação destes com o sistema. As formas de interlocução se realizam como uma espécie de comunicação sobre os próprios modos de comunicação implícitos. Tal processo é o que se designa como **metacomunicação**: uma performance de comunicação entre dois agentes que também comunicam algo sobre a comunicação em si mesma. Por conseguinte, as ferramentas digitais são entendidas como artefatos que dependem da metacomunicação. Por muitos meios diretos e indiretos, os *designers* dizem aos usuários como eles podem ou devem interagir com o sistema, para atingir seus objetivos, que são antecipados durante a concepção e prototipação do artefato.

2 Os modelos conceituais para as interfaces digitais

O processo de realização de um software ou aplicativo consiste basicamente em converter informações digitalizadas em um produto que será apropriado pelo usuário como um artefato físico. Ao integrar várias combinações de tecnologias computacionais, o *designer* busca também pensar novas formas de lidar com a multiplicidade de escolhas e decisões com as quais ele se depara quando desenvolve produtos interati-

vos. A partir daí, é preciso entender as singularidades implícitas nas atividades ligadas à interação com produtos digitais e criar dispositivos que capitalizem a experiência prévia com os artefatos físicos quando se interage com um sistema digital. Normalmente, as inovações surgem de enxertos de ideias de aplicações diferentes, da evolução de um produto por meio do uso e da observação, ou da simples cópia de produtos semelhantes. Há, no entanto, uma relação entre a concepção do modo de como o sistema deve trabalhar, como este realmente trabalha e como o utilizador entende a performance desse sistema. Para dar conta dessa condição inicial, estabeleceram-se dois paradigmas de *design*: o conceitual e o físico. O primeiro ocupa-se de desenvolver um modelo conceitual que capte o que o produto irá realizar e como irá se comportar. Um modelo conceitual é, em outros termos, uma narração que põe a operar um sistema num contexto. Consiste em instruir a respeito de como o utilizador irá conversar, manipular, navegar, explorar e pesquisar um dispositivo, provendo razões para o seu entendimento.

Há, de acordo com Preece, Rogers e Sharp (2005), dois tipos de modelos conceituais: os pautados em atividades e aqueles baseados em objetos. O modelo apoiado em atividades procura tirar proveito da experiência do usuário com tarefas em mídias já conhecidas, buscando uma combinação de conhecimento familiar e conhecimento novo. Assim, são proporcionadas facilidades que permitem aos usuários saber onde se encontram. Os modelos conceituais baseados em objetos buscam fazer analogias com algo do mundo físico. Para alguns *designers*, um projeto bem-sucedido é aquele que se parece com algo, que nos remete a algo, que se refere a coisas do ambiente cultural mais amplo. Esses modelos conceituais são as chamadas **metáforas de interface**, que combinam o

conhecimento familiar dos objetos físicos e das gestualidades envolvidas na experiência de sua manipulação com novos conceitos específicos da interface digital. Nesse caso, interfaces visuais são conceitualizadas como *affordances* percebidas ou convenções aprendidas⁴. O trabalho de *design* busca, então, emular, no mundo digital, as estratégias e os métodos que as pessoas utilizam no mundo físico, de modo a tirar proveito dessas estratégias para lidar com a realidade. Um *designer*, no entanto, pode reparar em algo que as pessoas fazem no mundo físico e cair na armadilha de tentar fazer o mesmo no mundo eletrônico, sem pensar em como e se isso irá funcionar num outro contexto.

As metáforas podem, em certos casos, limitar a imaginação do *designer* na hora de evocar novos paradigmas e modelos, porque podem se fixar em ideias surradas, restringindo, muitas vezes, o seu raciocínio a respeito de funcionalidades diferentes que poderiam ser oferecidas. Às vezes, pode ser um equívoco se pensar que objetos virtuais devem ser projetados com semelhanças com objetos físicos, porque as pessoas sabem intuitivamente como interagir com eles. Quanto mais parecido com o mundo real, mais abarrotada e difícil de utilizar poderá ser a interface. De fato, os objetos virtuais possuem propriedades um tanto diferentes das de objetos físicos (por exemplo, um botão de potenciômetro). Um objeto virtual com um ícone convida ao clique apenas porque o usuário aprendeu que o elemento gráfico na tela constitui uma representação que, quando clicada, faz alguma coisa acontecer. O fundamental é entender realmente a natureza do problema abordado no mundo eletrônico, com relação às várias estratégias para emular o que as pessoas desenvolveram a fim de lidar com o

4 *Affordance* significa um atributo de um objeto físico que permite às pessoas intuir a respeito de como utilizá-lo.

mundo físico. Como o mapeamento entre uma representação virtual e seu comportamento é arbitrário, o usuário terá de reaprender convenções novas, estabelecidas pelo projeto de interface.

O *design* físico envolve considerar questões mais concretas e detalhadas acerca do projeto, como o *layout* da tela ou do teclado, quais ícones e gráficos utilizar, como estruturar *menus*, dispor modos de ocorrência de cores, sons e imagens. Nessa fase, o designer se preocupa em como dar forma, como representar, como concretizar a ideia da interface, levando em conta a capacidade de o utilizador visualizar coisas, enfim, o quanto se consegue colocar na tela. Para tanto, é necessário identificar como as informações mais importantes e as funções serão divididas ou distribuídas nos *displays*. É importante encontrar um equilíbrio entre o apelo estético e a quantidade de informação⁵.

O desenvolvimento da interface precisa contar, enfim, com a relevância das habilidades e do conhecimento prévios do usuário. Um usuário pode ser novato, especialista ou casual. Essas distinções afetam as maneiras pelas quais se realiza o *design* de interação. O *designer* deve então imaginar, com base em técnicas e procedimentos padronizados – como

5 Nesta fase da concepção, ele deve buscar permitir tarefas simples mediante um número mínimo de passos, estabelecendo maneiras de interagir com um sistema (*menus*, comandos, formulários, ícones etc.). As interfaces são construídas usualmente por elementos como caixas de diálogos, *menus*, ícones, barras de ferramentas etc. O *design* do *menu* requer, por exemplo, opções relacionadas a um comando, ou seja, à estrutura da tarefa e a informação necessária para realizá-la. Nesse conjunto de procedimentos estão compreendidas a eficácia, a segurança, a utilidade, a capacidade de favorecer a aprendizagem e a memorização. Quando não estamos certos do que estamos procurando, podemos não atentar para itens salientes. Um projeto também pode oferecer *templates* que podem ser adaptados, pois os usuários tendem a se lembrar de operações frequentemente utilizadas. Os *guidelines* são outro modo estratégico de se projetar a tela de forma que a atenção do usuário seja imediatamente dirigida a pontos importantes. Deve-se observar também o preceito da “viscosidade”, que significa quanto trabalho extra se tem de fazer caso o utilizador mude de ideia.

construção de cenários ou personas –, quem são os utilizadores e o que eles querem alcançar. Os exemplos de DAWs que abordaremos como pretexto empírico para a discussão trazem pontualmente esta questão: as concepções de *design* que levam em conta a experiência e as expectativas singulares dos seus potenciais utilizadores.

3 As interfaces digitais e a experiência de interação com os DAWs

O *Digital Audio Workstation* é um dispositivo que tem a finalidade de gravar, editar, tocar, mesclar, equalizar e masterizar informações de áudio. Baseado em microprocessadores, evoluiu para o formato de software, rodando em computadores pessoais⁶. O DAW integrado consiste em um console de mixagem, superfície de controles e comandos, conversor de áudio e estoque de dados num único dispositivo. Sua interface visual, como apresentado no exemplo da imagem 1, emula a mesa de som de um estúdio de gravação analógico multipistas tradicional, comportando gravações musicais, escritas de partituras, composições, edições para trilhas sonoras de cinema⁷. Orquestras, grupos musicais ou quaisquer instrumentos são

6 Um software DAW mais simples atualmente pode ser transposto para outro formato, reduzido, por exemplo, para *games* ou *web streaming*, podendo também ser baixado *on-line*. Já se encontram igualmente no mercado os *smartphone-based DAWs*, chamados de *Mobile Audio Workstation (MAWs)*

7 Um exemplo interessante são as gravações *Foley*. Os *designers* sonoros empregam essa técnica cujo nome veio por causa de Jack Foley, editor de som da Universal Studios. Ele criou o método de regravar os sons das cenas para incrementar a qualidade sonora de filmes. A sua técnica visava a reproduzir sincronicamente, em estúdio, todo o som gerado pela atividade física dos personagens, por meio de uma mímica dos movimentos (ações imitadas pelos artistas de *foley*, os *walkers*), capturados por microfones ou técnicos de som, enquanto assistem as cenas. Geralmente, eles trabalham em dupla, um *walker*, que imita os gestos, e um técnico, que capta cuidadosamente o áudio.

geralmente gravados e posteriormente editados, misturados e masterizados em DAWs com extrema qualidade sonora e acurada intervenção técnica sobre o material acústico.

Imagem 1 – Interface visual do DAW CakeWalk



Fonte: *CakeWalk* (www.cakewalk.com)⁸

Em suma, a *Digital Audio Workstation* possibilita a captura e o processamento de qualquer tipo de áudio, seja analógico, seja MIDI⁹, além de possuir uma enorme variedade de sons nos seus bancos de dados. Como já exposto, os DAWs conquistaram um grau de performance técnica que suplantou muitas características dos estúdios e sistemas analógicos de áudio. Alguns desses recursos são: a função *undo*, o automa-

8 Acesso em: 07 dez. 2015.

9 MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*) é um protocolo de dados usado para transferir sons e ações para um DAW.

tismo do *cut'n'paste*, que acabaram por propiciar métodos de composição baseados em *grooves*, os *plugins* de efeitos ou de instrumentos virtuais e as inovações de interfaces – tais como o *touch screen* – que ultrapassam o uso do teclado e do *mouse*¹⁰. Cortar e colar (*cut'n'paste*), mesclar e desfazer são ações triviais para quem utiliza os DAWs e suas possibilidades automáticas na criação de *grooves* ou *loops*.

Vários outros fatores sonoros podem ser criados ou modificados: forma da onda e filtragens, parâmetros como timbre, intensidade, altura, duração, transformando os sons em infinitas possibilidades. Os DAWs herdaram dos sistemas anteriores o recurso dos **envelopes**, uma linha processual de gráficos interativos de segmentos e de curvas sonoras que podem ser mesclados ou ajustados pontualmente, ou seja, pode-se criar ou ajustar pontos múltiplos ao longo de uma onda sonora (contemplam quatro parâmetros dinâmicos de um som – A.D.S.R.: *attack, decay, sustain e release*) que podem ser alterados pelo aplicativo.

Para ilustrar a discussão, iremos abordar duas versões diferentes de DAW no que tange aos problemas de interface e desempenho enfrentados pelos *designers* que trabalham nesse campo de especialização: o *Sonar*, da CakeWalk (desde 2010, com o *Sonar X1*) e o *GarageBand*, da Apple (2013). Trata-se de proposições conceituais muito distintas, pensadas para usuários com expectativas diferentes diante de um dispositivo de registro e edição de som. O *Sonar* requer um conhecimento prévio de preceitos sobre os DAWs, tem alta performance técnica e é utilizado nos âmbitos profissionais

10 Talvez uma das características mais gratificantes dos DAWs seja a possibilidade de desfazer uma ação prévia, o que evita erros acidentais e que se percam registros ou gravações anteriores. Se um engano é cometido, o comando *undo* é conveniente para mudar e reverter passo a passo os dados ao estado prévio desejado.

da música, do *design* sonoro, do audiovisual, entre muitas outras prerrogativas. O *GarageBand* assenta-se num paradigma de interface particularmente intuitiva, com recursos de desempenho limitados, porém traz certos recursos de maneabilidade com instrumentos virtuais inteligentes, a exemplo de outros artefatos produzidos pelo seu fabricante, que excitam a curiosidade e a imaginação criativa musical de utilizadores iniciantes.

3.1 O *Sonar*

Projetado por Rene Ceballos, o *Sonar* hoje apresentado em três versões (*Artist*, *Platinum* e *Professional*) possui pistas de áudio simultâneas ilimitadas, pistas de áudio MIDI ilimitadas, efeitos de áudio em tempo real ilimitados, resolução MIDI 960 ppqn, efeitos MIDI (em tempo real, ilimitados), qualidade de CD estéreo ou em DVD com formatos *surround* compatíveis; mais de 4GB de *loops*, arrançados como *kits* construídos em vários estilos musicais. Comporta *plugins* com efeitos, mixagem, equalização e masterização. Ele é atualizado anualmente e seu manual de utilização possui quase 1200 páginas no formato impresso, o que atesta sua complexidade e capacidade técnica.

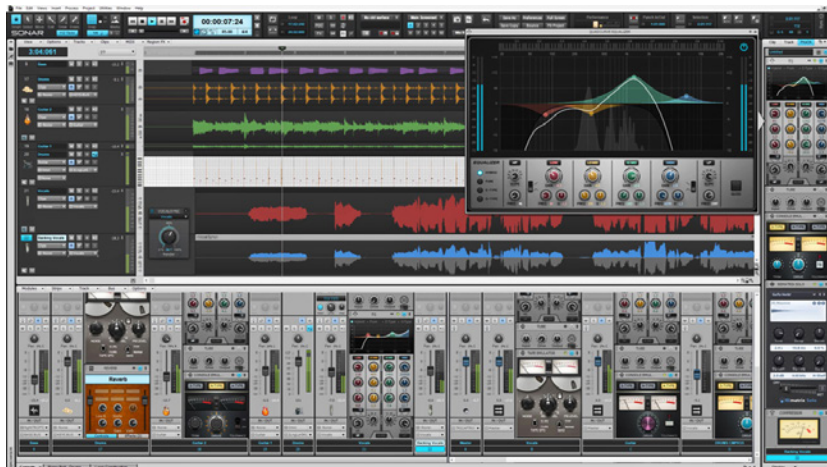
Tal como os DAWs profissionais em geral, o *Sonar* tem um *layout* que inclui controles com configurações padronizadas, como *play*, *record*, *fastforward* e *rewind* mapeadas de acordo com a direção das ações de sistema de áudio eletrônicos tradicionais. As trilhas de áudio possuem controles individuais, tais como volume e encadeamento de efeitos sonoros. Cada pista simples, em forma estéreo ou mono, designa o som registrado (instrumento, vozes e *samples*) e é mostrado se-

paradamente, em três modos visuais: como ícone de ondas sonoras, como unidades geométricas alinhadas numa representação de um teclado vertical ou numa partitura musical. Os comandos disponíveis na interface permitem operar as trilhas como normalmente se faz numa mesa de mixagem, sendo que as características individuais de cada trilha podem ser ajustadas de forma independente, permitindo-se agrupá-las para quaisquer experimentações sonoras.

O *Sonar* possui uma interface visual, reproduzida na imagem 2, que combina elementos monocromáticos, coloridos, em 2D ou 3D, além da opção de customizar as cores do *display*. Os recursos básicos de controle em sua interface, como chaves, botões, potenciômetros e controles deslizantes são similares aos demais DAWs. Por meio do rolamento do *mouse* pode-se, por exemplo, maximizar, minimizar ou restaurar botões de controle, tornando possível alterar-se a visibilidade muito rapidamente.¹¹

11 Para determinadas ações (arrastar, rolar e manejar potenciômetros), o uso do *mouse* é o mais indicado, pela velocidade e facilidade gestual. O seu uso constante, muitas vezes, força movimentos de pulso, cotovelo e ombros, fato que são pensados pelos *designers* de modo a simularem ao máximo uma experiência gestual e ergométrica diante de um console de estúdio de gravação físico. Basicamente todas as operações podem ser realizadas por meio de atalhos do teclado, desde as funções de transporte (*play, record, etc.*) até o *cut'n'paste*.

Imagem 2 – Interface visual do *Sonar*



Fonte: CakeWalk (www.cakewalk.com)¹²

Os controles de superfície permitem expor, simultaneamente, todas as faixas com canais de áudio em uso ou apenas aquelas que se deseja visualizar. Pode-se aumentar instantaneamente as faixas de áudio individuais ou recolher as demais a uma altura minúscula, definida pelo título (pode-se definir as faixas individuais para qualquer tamanho arrastando os divisores horizontais entre cada uma delas¹³). Ao aumentar o *zoom*, mais faixas horizontais aparecem no painel de pistas de áudio contendo muitos outros parâmetros. Na parte superior do painel de pistas há uma barra de ferramentas com botões

12 Acesso em: 07 dez. 2015.

13 Ao arrastar o divisor vertical entre os painéis de trilha e de clipe (trecho recortado da pista de áudio), vários parâmetros redimensionam-se e reorganizam-se para atender à nova largura disponível. As faixas de áudio têm Volume, Pan, e Trim, entrada e saída de roteamento para efeitos (*plugins* em tempo real e instrumentos virtuais), e um conjunto de comutações Pan (panorama estereofônico), pré-*fader* e pós-*fader* ou controles de fase das ondas sonoras.

para selecionar todas as faixas, um gerenciador de módulo para decidir quais faixas serão exibidas, as opções para alternar a exibição de gravação e reprodução de medição definidos pelo usuário para cada faixa de áudio individual, bem como ferramentas de áudio e os **envelopes** sonoros.

O *Sonar* contempla também múltiplas manipulações sonoras minuciosas, como distorção, reverberação e eco, efeitos de *chorus*, *phaser* e *flanger*, *limiter*, compressor, sintetizadores digitais, instrumentos e amplificadores virtuais. Esses *plugins* podem ser usados em camadas e automatizados, modelando sons em novos *samples* (amostras sonoras).

Quando se clica no ícone **ativar looping**, o *Sonar* corta automaticamente o clipe em uma série de *beats* definidos por marcadores, podendo ajustá-los, arrastando-os. Ao clicar duas vezes em um sulco do clipe, uma janela de **Construção de Loop** se abre. O *Sonar* vem com o *Aim Assist Line*, uma ferramenta que permite mover clipes visualmente por meio de reposicionamentos, retornando na linha de tempo ou colocando-os à frente da posição inicial. Utilizando o *mouse*, seus movimentos são precisamente mostrados na linha de medida do tempo. Com outro aplicativo, o *Loop Explorer 2.0*, pode-se arrastar visualmente clipes de *grooves* ou *patterns* de ritmos (células rítmicas), sejam MIDI, sejam analógicos, para a pista de áudio.

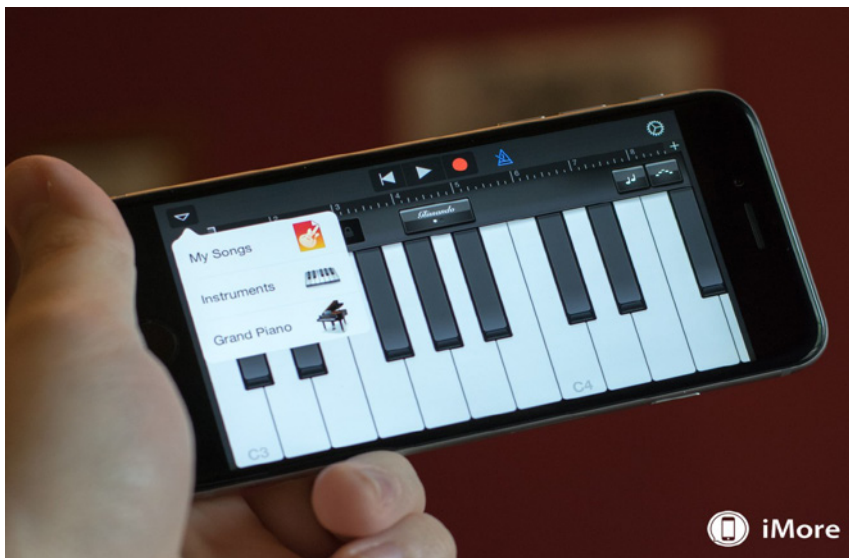
3.2 O *GarageBand*

O *GarageBand*, por sua vez, é uma ferramenta que prima por ser altamente intuitiva, de fácil aprendizado, e conta com grupos de instrumentos virtuais de alta resolução e dinamismo visuais, um arquivo restrito de sons, *loops*, amos-

tras sonoras. Um aplicativo como este, como já sugere o nome (“banda de garagem”) **é voltado para músicos iniciantes**, diletantes ou mesmo para compositores experientes, mas **não afeitos às dificuldades técnicas de interação com os DAWs** mais sofisticados em seu processo de criação. Músicos profissionais utilizam o *GarageBand* para registrar as suas ideias e depois migram para outros softwares, deixando ao encargo de **técnicos** de som o trabalho mais específico de edição e arte final. Ao que parece, o aplicativo privilegia a guitarra elétrica como instrumento principal a ser utilizado, uma vez que não **é oferecida virtualmente, apenas amplificadores a serem ligados ao instrumento real via input.**

O *GarageBand* roda nos dispositivos iOS (iPad, iPhone – como mostra a imagem 3), apenas no Mac. Tem somente entradas de áudio para *plugins*, não possuindo mesa de mixagem nem exportação de MIDI. O aplicativo **é dotado de loops** produzidos pela Apple Loops. Alguns parâmetros, no entanto, não podem ser alterados durante a execução de *playback*.

Imagem 3 – Interface do *GarageBand* para iPhone



Fonte: Macworld (www.macworld.com)¹⁴

Como utiliza o paradigma de interface *touch screen*, bastante desenvolvido nos artefatos da Apple, o *GarageBand* proporciona uma sensação mais direta de maneabilidade e *affordance* nos controles básicos das ações. A partir de comandos icônicos e em 3D, com textura, brilho e definição visual impecáveis, definem-se alguns instrumentos virtuais disponíveis, tais como “samplers” e sequenciadores (*smart keyboard* e *smart drums*), além do microfone de voz com recursos de efeitos. Disposto de comandos básicos escritos, o utilizador migra de uma seção para a outra: de “Instrumentos” vai-se

14 Acesso em: 07 dez. 2015.

para a seção “Minha Música”, com barra de ferramentas e cursor com régua de compassos, na qual tudo é gravado e aparece numa pista horizontal. Ao se iniciar o aplicativo, abre-se um navegador que apresenta horizontalmente uma sequência de ícones para cada instrumento (amplificador de guitarra, violão, contrabaixo, piano, cordas, bateria), microfone de voz e “sampler”, estando à escolha por meio de gestos deslizantes dos dedos na tela, para a esquerda ou para a direita. Ao tocar com os dedos sobre cada ícone, abre-se uma interface com superfícies executáveis do instrumento selecionado.

Imagem 4 – Interface visual do *GarageBand*



Fonte: Macworld (www.macworld.com)¹⁵

15 Acesso em: 07 dez. 2015.

Como pode ser visto pela imagem 4, a tela é dotada de três partes: a área de execução instrumental *touch screen*, a área de controle (funções de *transposer*, *glissando*, modulação, arpegiador, escalas, afinador, volume, velocidade) e uma barra de ferramentas com a régua do cursor de tempo.

A página apresenta uma janela com alguns modelos específicos e mais conhecidos (por exemplo, contrabaixos elétricos das marcas Hofner, Rickenbaker, Fender) do respectivo instrumento. O *GarageBand* oferece uma interface de execução instrumental muito interessante, porque mescla o conhecimento prévio que se tem usualmente sobre cada instrumento e acrescenta soluções diferentes para executá-lo em conformidade com as possibilidades do *touch screen* (como mostra a imagem 5) e das técnicas digitais de intervenção sonora. Além disso, nota-se um hiper-realismo dinâmico, visual e sonoro sobre as execuções dos instrumentos (tridimensionalidade, visualidade verossímil das vibrações das cordas ao serem tocadas, texturas, mudanças de timbre sonoro conforme a intensidade do toque, etc.).

Imagem 5 – Representação do *Touchscreen* no *GarageBand*



Fonte: Macworld (www.macworld.com)

Considerações finais

No percurso desenvolvido por este artigo, foram apresentados os problemas enfrentados pelo processo do *design* de interfaces e o modo como os estudos da semiótica sobre os conceitos de **experiência** e de **metacomunicação** podem auxiliar nos pontos de partida conceituais de um trabalho criativo que precisa levar em conta a experiência de interação digital. Foram considerados, no projeto de cada DAW aqui comentado, os potenciais usuários do sistema (usuário arquetípico) e o contexto de uso (cenários culturais nos quais o sistema será empregado).

Ao projetar um *design* de interfaces, pressupõe-se uma

prospecção da expectativa do utilizador e do seu sentimento de apropriação performática. Pautando-se na imaginação de uma experiência *a priori*, o *designer* alcançaria, para a interação, uma outra experiência satisfatória, conseguindo, ao mesmo tempo, promover estágios para novas conversações? Um projeto de *design* de interação com interfaces deve, por fim, mapear tanto aspectos físicos e sociais quanto estéticos e afetivos. Por isso, a forma como uma interface é projetada, para além de auxiliar o nosso modo de perceber, de aprender e de lembrar como realizamos tarefas no engajamento com os sistemas e dispositivos digitais, pode afetar a nossa experiência mesma do mundo e, no caso específico aqui abordado, a própria experiência da criação e da escuta musical.

No que concerne à dimensão da experiência – sensações, memórias, afetos, percepção, apreensão intelectual, surpresas e esperas – de quem se envolve com ambos os DAWs estudados, o *Sonar* e o *GarageBand*, resguardadas as distinções entre eles, muitos métodos de composição musical são desestabilizados e, com isso, provocam a imaginação do utilizador a experimentar conexões diferentes entre suas ideias sonoras e musicais. Diante da nova realidade propiciada pelos DAWs, coloca-se, para o pesquisador, outra indagação a ser objeto de investigação futura: com tais prerrogativas, será que outras circunstâncias de criação passariam a surgir e poderiam provocar mudanças para a fantasia sonora do compositor?

REFERÊNCIAS

BUYDENS, M. **Sahara, l'Esthétique de Gilles Deleuze**. Paris: J. Vrin, 1990.

DE SOUZA, C. **The Semiotic Engineering of Human Computer Interaction**. Cambridge, MA: MIT Press, 2005.

FERRAZ, S. **Música e repetição**. São Paulo: Educ, 1998.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PREECE, J.; ROGERS, Y.; SHARP, H. **Design de interação: além da interação homem-computador**. Porto Alegre: Bookman, 2005.

STEINERT, S. Interfaces: crosslinking humans and their machines. **International Journal of Applied Research on Information Technology and Computing**, v.1, n.1, p. 130-140, 2010.

Artigo recebido em dezembro de 2015 e aprovado em abril de 2016.

Como citar este trabalho:

RODRIGUES, Rodrigo Fonseca e; CARDOSO, Ana Maria Pereira. A experiência da interação e o design de interfaces: semiótica e metacomunicação nos *Digital Audio Workstations*. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 14, n. 01, p. 265-290, julho, 2016. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa>>. Acesso em “dia/mês/ano”. <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v14i1.8244>.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

1 CONDIÇÕES PARA SUBMISSÃO

1.1 Missão da revista e perfil das submissões

Os **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada** publicam trabalhos inéditos escritos por pesquisadores doutores ou em coautoria com pesquisadores doutores vinculados a instituições de ensino e pesquisa nacionais e internacionais. Os artigos submetidos podem ser redigidos em português, espanhol, francês, italiano ou inglês. No caso de contribuições em língua estrangeira, a revista se reserva o direito de publicar o artigo na língua original ou em tradução, de acordo com a decisão de sua Comissão Editorial, desde que com a devida anuência por escrito do detentor dos direitos de publicação. A tradução do artigo aprovado, nesse caso, fica a cargo do(s) autor(es).

Os artigos devem ter extensão de no mínimo 10 e no máximo 30 páginas, e as entrevistas, no mínimo 5 e no máximo 30. As resenhas, em contrapartida, não podem exceder 5 páginas e devem tratar de livros publicados nos últimos 24 meses no Brasil ou no Exterior, em primeira edição ou tradução. Os artigos, as entrevistas e as resenhas devem versar sobre temas pertinentes às teorias do discurso, preferencialmente segundo uma abordagem de natureza semiótica.

Quando um colaborador tiver um artigo publicado em determinada edição, não poderá concorrer a nova publicação na edição subsequente.

Ao enviar seu trabalho para os **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, o(s) autor(es) cede(m) automaticamente seus direitos autorais para eventual publicação do artigo.

1.2 Análise e julgamento

A Comissão Editorial encaminhará os trabalhos para, pelo menos, dois membros do Conselho Editorial ou para pareceristas “ad hoc” indicados pela editoria. Depois da análise, os pareceres serão enviados aos autores. No caso dos trabalhos aceitos para publicação, os autores poderão introduzir eventuais modificações a partir das observações contidas nos pareceres.

2 APRESENTAÇÃO DE SUBMISSÕES

Encaminhamento

O(s) autor(es) deve(m) realizar o cadastro (Login/Senha) no site da revista, na seção “Submissões Online”, preencher corretamente o perfil e escolher a opção “AUTOR”. Importante: todos os autores do artigo devem ser identificados na submissão.

Após haver realizado esses passos, deve ir para “SUBMISSÕES ATIVAS” e iniciar o processo de submissão por meio do *link* “CLIQUE AQUI PARA INICIAR O PROCESSO DE SUBMISSÃO”, no qual irá realizar os cinco passos básicos:

a. Início: Iniciar o processo de submissão, confirmando se está de acordo com as condições estabelecidas pela revista (marcando as caixas de seleção das condições e da declaração de direito autoral) e selecionar a seção artigos;

b. Transferência de manuscritos: realizar a transferência do arquivo para o sistema;

c. Inclusão de metadados: discriminar os dados principais de todos os autores do trabalho (nome, sobrenome, e-mail, instituição/afiliação e resumo da biografia), título e resumo. Para a inclusão de autores, basta clicar no botão “Incluir autor”, posicionado na parte inferior do item “Autores”;

d. Transferência de documentos suplementares: realizar a transferência de arquivos com informações suplementares, que funcionam como um apêndice ou anexo ao texto principal, tais como instrumentos de pesquisa, conjuntos de dados e tabelas, que seguem os padrões de ética de avaliação, fontes de informação normalmente não disponíveis para leitores, ou figuras e/ou tabelas que não podem ser integradas ao texto em si;

e. Confirmação: Concluir a submissão. Após concluir os cinco passos acima descritos, o autor deve aguardar o e-mail do editor e, nesse ínterim, pode acompanhar todo o fluxo de seu trabalho, da submissão, aceite, avaliação e reedição do original até a publicação. Os artigos, após a submissão, se atenderem às diretrizes aqui previstas, são designados aos avaliadores definidos pela Comissão Editorial. Do contrário, retornam ao(s) autor(es) para correção.

A política de seleção dos artigos é definida pelo Editor, ouvidos a Comissão Editorial e o Conselho Editorial, e disponibilizada na seção “Sobre a Revista” > “Políticas” > “Processo de Avaliação pelos Pares”.

3 FORMATAÇÃO DOS TRABALHOS

3.1 Formatação do arquivo

Os trabalhos devem ser preparados em Microsoft Word, LibreOffice ou OpenOffice (formatos .doc, .docx ou .odt), fonte *Times New Roman*, tamanho 12 (com exceção das citações e das notas, cujo tamanho será 11 e 10, respectivamente), espaçamento simples entre linhas e parágrafos. As páginas devem ser configuradas no formato A4, sem numeração, com 3 cm nas margens superior e esquerda e 2 cm nas margens inferior e direita. Não fazer o adentramento (recuo) dos parágrafos.

3.2 Organização do texto

A organização do texto deve obedecer à seguinte sequência:

TÍTULO: em caixa alta, centralizado e em negrito;

TÍTULO EM INGLÊS: em caixa alta, centralizado, em negrito e *itálico*, na segunda linha abaixo do título;

AUTOR(es): nome completo, com último sobrenome em caixa alta, alinhado à direita, sem negrito, e com um asterisco (*) indicando uma nota de rodapé contendo a afiliação ou vinculação institucional do(s) autor(es), na segunda linha abaixo do título em inglês. As informações devem obedecer ao seguinte modelo:

Para alunos: “* Estudando no Programa de Pós-graduação em X da Sigla da Universidade Y – Nome da Universidade Y. E-mail: Z.”, onde «estudando» será substituído por “graduando”, “pós-graduando” (no caso de pós-graduação *lato sensu*), “mestrando”, “doutorando” ou “pós-doutorando”, conforme o caso. Ex.:

* Doutorando no Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa da UNESP – Universidade Estadual Paulista. E-mail: doutorando@gmail.com.

Para docentes e pesquisadores: «* Docente da Sigla da Universidade Y – Nome da Universidade Y. E-mail: Z.” Ex.:

* Docente da UNESP – Universidade Estadual Paulista. E-mail: docente@fclar.unesp.br.

RESUMO: de 100 a 200 palavras, na 3ª linha após o(s) nome(s) do(s) autor(es), devendo ser digitado em *Times New Roman*, tamanho 12;

PALAVRAS-CHAVE: de 3 a 6 palavras, na segunda linha abaixo do resumo, separadas por ponto e escritas no idioma do artigo, devendo ser digitadas em *Times New Roman*, tamanho 12;

ABSTRACT e KEYWORDS: versão para o inglês do Resumo e das Palavras-chave, sendo que o *abstract* deve vir na segunda linha abaixo das palavras-chave; e *keywords*, na segunda linha abaixo do *abstract*. O *abstract* e as *keywords* devem ser digitados em *Times New Roman*, tamanho 12;

Importante: Caso o artigo seja redigido em inglês, deverá ser acompanhado de Resumo e Palavras-chave em português.

CORPO DO TEXTO: deve ser digitado na terceira linha abaixo das *keywords*, com espaçamento simples entre as linhas;

SUBTÍTULOS: em negrito, sem caixa alta, devendo ser alinhados à esquerda, na terceira linha abaixo da seção anterior e com o espaço de uma linha antes do corpo de texto ou item que se segue;

AGRADECIMENTOS: indicados pelo subtítulo “**Agradecimentos**”, na terceira linha abaixo do corpo do texto, com alinhamento justificado;

REFERÊNCIAS: devem constar nas referências apenas os trabalhos **citados** no texto.

3.3 Recursos tipográficos: O recurso tipográfico **negrito** deve ser utilizado para ênfases ou destaques no texto, enquanto o recurso *Itálico* deve ser reservado para palavras em língua estrangeira e para títulos de obras citados no corpo do texto. Por sua vez, capítulos, contos, ou partes de uma obra devem ser apresentados somente entre aspas.

3.4 Notas de rodapé: As notas devem ser reduzidas ao mínimo e apresentadas no rodapé da página, utilizando-se os recursos do editor de texto, em tamanho 10, com a numeração acompanhando a ordem de aparecimento.

3.5 Quadros e tabelas: É importante atentar para a diferença entre quadros e tabelas. Quadros contêm dados qualitativos (textuais) e tabelas contêm dados quantitativos (numéricos). Os títulos das tabelas e quadros devem ser apresentados na sua parte superior. Na parte inferior, devem constar a fonte e a legenda. Quando elaborados pelo próprio autor do artigo, as tabelas e quadros necessitam ser indicados como: **Fonte:** Elaboração própria.

3.6 Ilustrações: Nas ilustrações, a identificação (título) deve aparecer na parte superior da referida figura, precedida da palavra designativa (desenho, esquema, fluxograma, fotografia, gráfico, mapa, organograma, planta, quadro, retrato, imagem, etc.). Ex.: **Fotografia 1** – As bonecas pretas do Quilombo de Conceição das Crioulas. É importante enfatizar que o termo “ilustração”, assim como “figura”, são as nomenclaturas mais genéricas existentes. O correto é nomear sempre pela palavra designativa e fazer uso do termo “figura” somente quando não for possível classificar a ilustração. Após a ilustração, na parte inferior, indicar a fonte consultada, a legenda, as notas e outras informações necessárias à sua compreensão. A ilustração deve estar o mais próximo possível do trecho a que se refere.

3.7 Citações dentro do texto: Os CASA adotam o modelo autor-data da NBR 10520, de agosto de 2002, para as citações no corpo do texto. O autor da citação pode ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em letras maiúsculas, separado, por vírgula, da data de publicação (SILVA, 2000). Se o nome do autor estiver citado no corpo do texto, indica-se apenas a data entre parênteses: “Silva (2000) assinala...” Nas citações diretas (que reproduzem integralmente a fala do autor citado), é obrigatória a especificação da(s) página(s) que deverá(ão)

seguir a data, separada por vírgula e precedida de “p.” (SILVA, 2000, p. 100). As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (SILVA, 2000a). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos devem ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de “et al.” (SILVA et al., 2000). Não se usa “&” para a indicação de autores nas citações. No corpo do texto usa-se “e” normalmente e, nos parênteses, ponto e vírgula (LIMOLI; TEIXEIRA, 2013) ou “Segundo Limoli e Teixeira (2013)...”.

3.8 Citações destacadas do texto: As citações diretas, com mais de três linhas, deverão ser destacadas com recuo de 4 cm da margem esquerda, em tamanho 11, espaçamento simples e sem aspas (NBR 10520 da ABNT, de agosto de 2002).

3.9 Citações de obras em língua estrangeira: todas as citações de obras em língua estrangeira devem ser traduzidas e inseridas no corpo do texto, citadas em rodapé no original, entre aspas (independentemente do número de linhas) e, se traduzidas pelo(s) autor(es), identificadas com “tradução nossa” na chamada de citação da tradução (LANDOWSKI, 2004, p. 16, tradução nossa).

3.10 Referências: As referências (apenas trabalhos citados no artigo), dispostas no final do texto, devem ser organizadas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor, de acordo com as normas da ABNT (NBR 6023, de agosto de 2002), com prenomes abreviados, destaque em negrito, alinhadas à esquerda, com espaço simples entrelinhas e um espaço simples separando uma referência da outra.

Exemplos de referências:

Livros:

COURTÉS, J. **Analyse sémiotique du discours**. Paris: Hachette, 1991.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

Livros com mais de três autores:

CALAME, C. et al. **La Lettre: approches sémiotiques: Actes du VIe Colloque interdisciplinaire – 1984**. Fribourg: Éditions universitaires de Fribourg, 1988.

Livros organizados:

OLIVEIRA, A. C.; TEIXEIRA, L. (Org.). **Linguagens na comunicação**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

E-books:

PRADO, M. G. S. **O ponto de vista em semiótica: fundamentos teóricos e ensaio de aplicação em *A hora da estrela***. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. 172 p. Disponível em: <http://www.culturaacademica.com.br/catalogo-detalle.asp?ctl_id=406>. Acesso em: 11 ago. 2014.

Dissertações e teses:

MENDES, C. M. **Semiótica e mídia: uma abordagem tensiva do *fait divers***. 2013. 282 f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Capítulos de livros:

BARROS, D. L. P. de. Comunicação de risco. In: PRETI, D.; LEITE, M. Q. (Org.). **Comunicação na fala e na escrita**. São Paulo: Humanitas, 2013. v. 12, p. 21-48.

LOPES, I. C. Esquematização da modalidade epistêmica. In: CORTINA, A.; MARCHEZAN, R. C. **Razões e sensibilidades: a semiótica em foco**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004. p. 51-65.

Artigos em periódicos impressos:

GREIMAS, A. J. L'Énonciation: une posture épistémologique. **Significação – Revista Brasileira de Semiótica**, Ribeirão Preto, v. 1, n. 1, p. 09-25, 1974.

Artigos em periódicos on-line:

FIORIN, J. L. A construção da identidade nacional brasileira. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 115-126, sem. 1, 2009. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/3002/1933>>. Acesso em: 05 dez. 2013.

Trabalho publicado em Anais de congresso ou similar:

DISCINI, N. História em quadrinhos: um enunciado sincrético. In: COLÓQUIO DO CENTRO DE PESQUISAS SOCIOSEMIÓTIICAS, 12, 2006. **Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociossemióticas**. São Paulo: PUC-USP, 2006. v. 1, p. 1-16.

Filmes:

OS INTOCÁVEIS. Direção de Brian de Palma. Produção de Art Linson. Roteiro de David Mamet. Interpretação de Kevin Costner, Charles Martin Smith, Andy Garcia, Robert de Niro e Sean Connery. [S.l.]: Paramount Pictures, 2004. 1 DVD (119 min), trilíngue: inglês, espanhol e português. Edição especial.

Programas de TV ou rádio:

GNT DOC. **UPP – favela e polícia face a face**. Rio de Janeiro: GNT, 9 de agosto de 2014. Programa de TV.

Álbuns de música:

Único intérprete e vários compositores:

NASCIMENTO, M. **Nascimento**. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 1997. 1 CD (47 min).

Único compositor e vários intérpretes:

VANZOLINI, P. **A música de Paulo Vanzolini**. Intérpretes: Carmen Costa. Paulo Marques. São Paulo: Marcus Pereira, 1974. 1 CD-ROM.

Coletânea:

CAGE, J. **Works for piano and prepared piano**. [S.l.]: WERGO, [1970?]. 4 discos sonoros, digital, estéreo.

AUTHOR GUIDELINES

1 REQUIREMENTS FOR SUBMISSION

1.1 The Mission of the Journal and the Nature of Submissions

CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada publishes original and unpublished works written by researchers with a PhD degree or co-authored with them who are affiliated to national and/or international teaching and research institutions. Submitted papers can be written in Portuguese, Spanish, French, Italian, or English. In case the paper is written in a foreign language, the journal reserves the right to publish it in the original language or as a translated version, provided that there is a proper written consent of the owner of the publishing rights. In case the paper is approved for publication, the author(s) is/are responsible for its translation.

Articles should have between 10 and 30 pages and interviews, between 5 and 30. Book reviews should not exceed 5 pages, and the book reviewed must have been published in Brazil or abroad within the last 24 months. It should be its first edition or its published translation. Articles, interviews and book reviews should address topics related to the theories of discourse, preferably under a semiotic perspective.

If a paper is published in a particular issue, its author(s) should not submit another paper for the subsequent issue.

By submitting a paper to **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, the author(s) automatically grant(s) all the copyrights of the work in case it is published.

1.2 Analysis and Assessment

The Executive Editors will send submitted papers

to at least two members of the Editorial Board or to *ad hoc* reviewers (referees) indicated by them. After the paper is analyzed, the reviewers' written comments will be sent to the author(s). In case the paper is accepted for publication, the author(s) may incorporate final corrections based on the reviewers' comments.

2 The Submission Process

Author(s) must register on the journal's site (login and password are required). Go to the webpage "REGISTER" and fill in the profile form, selecting the option "AUTHOR." It is important that all the authors be registered on the journal's site.

After registering, the author(s) should go to the webpage "ACTIVE SUBMISSIONS" and start the process by clicking on "CLICK HERE to go to step one of the five-step submission process." The five steps are:

a. Start: Start the process of submission and confirm if you comply with the conditions established by the journal (by checking off the items of the Submission Checklist, which refer to the conditions for the submission, and the Copyright Notice). Select the appropriate section for the submission (Papers, Reviews, Translations, or Interviews).

b. Upload Submission: upload the manuscript file to the system.

c. Enter Metadata: enter the requested information about all the authors (first and family names, email address, institution/affiliation, and a bio statement), the title and the abstract of the paper. In order to include other authors, click on the button "ADD AUTHOR," which is on the bottom left of the Authors section.

d. Upload Supplementary Files: upload any file that

adds supplementary information to the text, as an appendix to the work. The file(s) might include research instruments; sets of data and tables, which comply with the terms of the study's research ethics review; sources that otherwise would be unavailable to readers, or figures and/or tables that cannot be integrated into the text.

e. Confirmation: Finish submission.

After following the five steps described above, the author will receive an email message from the editor. In the meantime, he/she can follow the editorial process of his work, which includes submission, acceptance, assessment, and reediting of the work until its final publication. After submission, the papers, upon complying with the journal's guidelines, will be sent to reviewers (referees) designated by the Editorial Board. Otherwise, they will be sent back to the authors for correction.

The paper selection policies are defined by the Editor-in-chief in accordance with the Executive Editors and the Editorial Board. The policies are available in the section "About the Journal" > "Policies" > "Peer Review Process."

3 PREPARING YOUR MANUSCRIPT

3.1 Formatting the file

Manuscripts should be submitted in Microsoft Word, LibreOffice, or OpenOffice (.doc, .docx, or .odt format), in *Times New Roman* font, size 12 pt (except for citations and footnotes, whose size should be 11 and 10 respectively). Use single line spacing between lines and paragraphs and do not number the pages in the manuscript. The page format is: A4; top and left margins of 3 cm and bottom and right margins of 2 cm.

3.2 Organizing the text

In order to organize the text, you must follow the sequence below.

TITLE: in uppercase letters, boldface and centered on the page;

TITLE IN ENGLISH: on the second line below the title, in uppercase letters, boldface and *italics*, and centered on the page;

AUTHOR(S): the full name of the author(s), capitalizing the last family name, on the second line below the title in English and right aligned. After the name of the author(s), place an asterisk (*), indicating a footnote in which information on the (institutional) affiliation of the author(s) is given.

The footnotes should follow the models below.

For students: “* Student at the Graduate Program in X from University Y’s Acronym – Name of the University Y. E-mail: Z”. Depending on each case, “Student at the Graduate Program” may be substituted for “Student at the Master’s Degree Program,” “Student at the Doctorate Program,” “Post-Doctorate student.”

Example:

* Student at the Graduate Program in Linguistics and Portuguese from UNESP - Universidade Estadual Paulista. E-mail: doctoratestudent@gmail.com.

For professors and researchers: “* Professor at University Y’s Acronym – Name of the University Y. E-mail: Z”.

Example:

* Professor at UNESP – Universidade Estadual Paulista. E-mail: professor@fclar.unesp.br.

ABSTRACT: on the third line below the name(s) of the author(s), using *Times New Roman* (12 pt) font, the abstract should be between 100 and 200 words.

KEYWORDS: on the second line below the abstract, using *Times New Roman* (12 pt) font, provide 3 to 6 keywords, which should be typed in the same language as the body text and be separated by periods.

RESUMO and PALAVRAS-CHAVE: this is the Portuguese version of the Abstract and the Keywords. Using *Times New Roman* (12 pt) font, the *Resumo* should be typed on the second line below Keywords and *Palavras-chave*, on the second line below *Resumo*.

BODY TEXT: on the third line below *Palavras-chave*, present the text, using single line spacing.

SUBTITLES: in boldface, left aligned, subtitles should be typed in sentence case on the third line below the prior section and one line above the text of the following section or item.

ACKNOWLEDGEMENTS: indicated by the subtitle “**Acknowledgements**,” they should be typed on the third line below the body text with justified alignment.

REFERENCES: the References must comprise only the works **cited** in the text.

3.3 Typographic resources: **Bold type** should be used to emphasize or highlight words in the text whereas *italics* should be used for words in a foreign language and for the title of works cited in the body of the paper. Use double quotation marks for the titles of chapters, short stories or sections of a work.

3.4 Footnotes: The number of footnotes should be kept to the minimum necessary. By using the text editor tools, they should be presented in the footer, in font size 10 pt, and be numbered according to the order of appearance.

3.5 Tables: It is important to remember that tables are not used strictly for numerical (quantitative) data; they are also appropriate for textual (qualitative) data. The title of the table should be typed above the table. Below the table, present its source and a caption. When compiled by the author(s), the source should be presented as the following: **Source:** Compiled by the Author.

3.6 Illustrations: the title of the specific type of illustration (drawing, diagram, flowchart, photograph, graph, map, organizational chart, plan, picture, portrait, image, etc.) and a number should be typed above it. Example: **Photograph 1** – Black dolls from the *Quilombo Conceição das Crioulas*. It is important to highlight that the words “illustration” and “figure” are very general. The correct nomenclature is the one that really designates the illustration; thus, the word “figure” should be used only when it is not possible to classify the illustration. Below the illustration, present its source, a caption, and other information necessary to understand it. The illustration has to be close to the text to which it refers.

3.7 In-text citations: The journal **CASA** adopts the author-date model of NBR 10520, August of 2002, for in-text citation. To quote an author in your paper, your parenthetical citation must be presented in two different formats: the capitalized last name of the author and the date of the work’s publication are placed between parentheses, separated by a comma (SILVA, 2000), or the name of the author is part of the text and only the date of the work’s publication appears between parentheses: “Silva (2000) points out...” In case of verbatim (direct) quotations, the number of the page(s) from which the quotation is taken must appear after the date of the work’s

publication. Separated by a comma, it must follow the page abbreviation “p.”: (SILVA, 2000, p.100). If citations are from different works of the same author, published in the same year, they must be distinguished by lower case letters right after the date of the published work (SILVA, 2000a). For a work with three or fewer authors, the names of the authors must be presented and separated by semicolon (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); for a work with more than three authors, present the first author’s name followed by “et al.” (SILVA et al., 2000). Never use “&” in parenthetical citations. In the text, use “and”; between parentheses, use semicolon: “According to Limoli and Teixeira (2013)...” or (LIMOLI; TEIXEIRA, 2013).

3.8 Block quotations: If the verbatim (direct) quotation is longer than three lines, start it on a new line, with the entire quotation indented 4 cm from the left margin. Use 11 font size, single line spacing between lines, and no quotation marks (NBR 10520 of ABNT, August of 2002).

3.9 Foreign-language quotations: in-text direct citations in foreign languages must be translated. The original text, independently of the number of lines, must be presented as a footnote, between quotation marks. If the translation was done by the paper author(s), this information should be given in the parenthetical citation with the expression “our translation” (LANDOWSKI, 2004, p. 16, our translation).

3.10 References: the reference list (comprised only of the works cited in the text) should appear at the end of the paper. According to ABNT (NBR 6023, August of 2002), reference list entries should be alphabetized by the last name of the first author of each work, whose first name is abbreviated. Use

bold type for titles and left-align the reference list. Use single line spacing between lines and single line spacing between references.

Examples of references:

Books:

COURTÉS, J. **Analyse sémiotique du discours**. Paris: Hachette, 1991.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

Books with more than three authors:

CALAME, C. et al. **La Lettre: approches sémiotiques: Actes du VIe Colloque interdisciplinaire – 1984**. Fribourg: Éditions universitaires de Fribourg, 1988.

Edited Books:

OLIVEIRA, A. C.; TEIXEIRA, L. (Org.). **Linguagens na comunicação**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

E-books:

PRADO, M. G. S. **O ponto de vista em semiótica: fundamentos teóricos e ensaio de aplicação em *A hora da estrela***. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. 172 p. Available at: <http://www.culturaacademica.com.br/catalogo-detalle.asp?ctl_id=406>. Access in: 11 Aug. 2014.

Theses and dissertations:

MENDES, C. M. **Semiótica e mídia**: uma abordagem tensiva do *fait divers*. 2013. 282 f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Book chapters:

BARROS, D. L. P. de. Comunicação de risco. In: PRETI, D.; LEITE, M. Q. (Org.). **Comunicação na fala e na escrita**. São Paulo: Humanitas, 2013. v. 12, p. 21-48.

LOPES, I. C. Esquematização da modalidade epistêmica. In: CORTINA, A.; MARCHEZAN, R. C. **Razões e sensibilidades**: a semiótica em foco. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004. p. 51-65.

Articles from printed journals:

GREIMAS, A. J. L'Énonciation: une posture épistémologique. **Significação – Revista Brasileira de Semiótica**, Ribeirão Preto, v. 1, n.1, p. 09-25, 1974.

Articles from e-journals:

FIORIN, J. L. A construção da identidade nacional brasileira. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 115-126, sem. 1, 2009. Available at: <http://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/3002/1933>. Access in: 05 Dec. 2013.

Work published in conference proceedings or similar publication:

DISCINI, N. História em quadrinhos: um enunciado sincrético. In: COLÓQUIO DO CENTRO DE PESQUISAS SOCIOSEMIÓTICAS, 12, 2006. **Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas**. São Paulo: PUC-USP, 2006. v.1, p. 1-16.

Films:

OS INTOCÁVEIS. Direção de Brian de Palma. Produção de Art Linson. Roteiro de David Mamet. Interpretação de Kevin Costner, Charles Martin Smith, Andy Garcia, Robert de Niro e Sean Connery. [S.l.]: Paramount Pictures, 2004. 1 DVD (119 min), trilingue: inglês, espanhol e português. Edição especial.

TV or radio programs:

GNT DOC. **UPP – favela e polícia face a face.** Rio de Janeiro: GNT, 9 de agosto de 2014. Programa de TV.

Music albums:

One singer and different composers:

NASCIMENTO, M. **Nascimento.** Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 1997. 1 CD (47 min).

One composer and different singers:

VANZOLINI, P. **A música de Paulo Vanzolini.** Intérpretes: Carmen Costa. Paulo Marques. São Paulo: Marcus Pereira, 1974. 1 CD-ROM.

Collections:

CAGE, J. **Works for piano and prepared piano.** [S.l.]: WERGO, [1970?]. 4 discos sonoros, digital, estéreo.

NORMAS PARA PUBLICACIÓN

1 CONDICIONES PARA ENVÍO

1.1 Misión de la revista y perfil de los envíos

CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada publica trabajos inéditos escritos por investigadores doctores o en coautoría con investigadores doctores vinculados a instituciones de enseñanza e investigación nacionales e internacionales. Los artículos enviados pueden ser redactados en portugués, español, francés, italiano o inglés. En el caso de contribuciones en idioma extranjero, la revista se reserva el derecho de publicar el artículo en el idioma original o en traducción, de acuerdo con la decisión de su Comisión Editorial, desde que sea con la debida anuencia por escrito del poseedor de los derechos de publicación. La traducción del artículo aprobado, en ese caso, queda a cargo del(os) autor(es).

Los artículos deben tener extensión de como mínimo 10 y como máximo 30 páginas, y las entrevistas, como mínimo 5 y como máximo 30. Las reseñas, en contrapartida, no pueden exceder 5 páginas y deben tratar de libros publicados en los últimos 24 meses en Brasil o en el Exterior, en primera edición o traducción. Los artículos, las entrevistas y las reseñas deben versar sobre temas pertinentes a las teorías del discurso, preferentemente según un abordaje de naturaleza semiótica.

Cuando un colaborador tenga un artículo publicado en determinada edición, no podrá concurrir a nueva publicación en la edición subsiguiente.

Al enviar su trabajo para **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, el(os) autor(es) cede(n) automáticamente sus derechos de autor para eventual publicación del artículo.

1.2 Análisis y juzgamiento

La Comisión Editorial encaminará los trabajos para, por lo menos, dos miembros del Consejo Editorial o para evaluadores “ad hoc” indicados por la redacción. Después del análisis, los pareceres serán enviados a los autores. En el caso de los trabajos aceptados para publicación, los autores podrán introducir eventuales modificaciones a partir de las observaciones contenidas en los pareceres.

2 PRESENTACIÓN DE LOS ENVÍOS

Encaminamiento

El(los) autor(es) debe(n) realizar el registro (Nombre de usuario/Contraseña) en el sitio web de la revista, en la sección “Envíos en Línea”, completar correctamente el perfil y escoger la opción “AUTOR”. Importante: todos los autores del artículo deben ser identificados en el envío.

Después de haber realizado esos pasos, debe ir para “ENVÍOS ACTIVOS” e iniciar el proceso de envío a través del *enlace* “HAGA CLIC AQUÍ PARA INICIAR EL PROCESO DE ENVÍO”, en el que realizará los cinco pasos básicos:

a. Inicio: Iniciar el proceso de envío, confirmando si está de acuerdo con las condiciones establecidas por la revista (marcando las cajas de selección de las condiciones y de la declaración de derecho de autor) y seleccionar la sección artículos;

b. Transferencia de manuscritos: realizar la transferencia del archivo para el sistema;

c. Inclusión de metadatos: discriminar los datos principales de todos los autores del trabajo (nombre, apellido, e-mail, institución/afiliación y resumen de la biografía), título y resumen. Para la inclusión de autores, basta hacer clic en el

botón “Incluir autor”, posicionado en la parte inferior del ítem “Autores”;

d. Transferencia de documentos suplementarios: realizar la transferencia de archivos con informaciones suplementarias, que funcionan como un apéndice o anexo al texto principal, tales como instrumentos de investigación, conjuntos de datos y tablas, que siguen los estándares de ética de evaluación, fuentes de información normalmente no disponibles para lectores, o figuras y/o tablas que no pueden ser integradas al texto en sí;

e. Confirmación: Concluir el envío. Después de concluir los cinco pasos descritos arriba, el autor debe aguardar el e-mail del editor y, en ese ínterin, puede acompañar todo el flujo de su trabajo, del envío, aceptación, evaluación y reedición del original hasta la publicación. Los artículos, después del envío, si atienden las directrices aquí previstas, son designados a los evaluadores definidos por la Comisión Editorial. De lo contrario, retornan al(os) autor(es) para corrección.

La política de selección de los artículos es definida por el Editor, oídos la Comisión Editorial y el Consejo Editorial, y colocada a disposición en la sección “Sobre la Revista” > “Políticas” > “Proceso de Evaluación por los Pares”.

3 FORMATO DE LOS TRABAJOS

3.1 Formato del archivo

Los trabajos deben ser preparados en Microsoft Word, LibreOffice u OpenOffice (formatos .doc, .docx o .odt), fuente *Times New Roman*, tamaño 12 (con excepción de las citaciones y de las notas, cuyo tamaño será 11 y 10, respectivamente), separación simple entre líneas y párrafos. Las páginas deben ser

configuradas en el formato A4, sin numeración, con 3 cm en los márgenes superior e izquierdo y 2 cm en los márgenes inferior y derecho. No realizar adentramiento (sangría) de los párrafos.

3.2 Organización del texto

La organización del texto debe obedecer la siguiente secuencia:

TÍTULO: en caja alta, centralizado y en negrito;

TÍTULO EN INGLÉS: en caja alta, centralizado, en negrito e *itálico*, en la segunda línea debajo del título;

AUTOR(es): nombre completo, con último apellido en caja alta, alineado a la derecha, sin negrito, y con un asterisco (*) indicando una nota de rodapié conteniendo la afiliación o vinculación institucional del(os) autor(es), en la segunda línea debajo del título en inglés. Las informaciones deben obedecer al siguiente modelo:

Para alumnos: “* Estudiante en el Programa de Postgrado en X de la Sigla de la Universidad Y – Nombre de la Universidad Y. E-mail: Z.”, en donde “estudiante” será sustituido por “graduando”, “postgraduando” (en el caso de postgrado *latu sensu*), “maestreado”, “doctorando” o “postdoctorando”, conforme al caso. Ej.:

* Doctorando en el Programa de Postgrado en Lingüística e Idioma Portugués de la UNESP – Universidad Estadual Paulista. E-mail: doctorando@gmail.com.

Para docentes e investigadores: «* Docente de la Sigla de la Universidad Y – Nombre de la Universidad Y. E-mail: Z.” Ej.:

* Docente de UNESP – Universidad Estadual Paulista. E-mail: docente@fclar.unesp.br.

RESUMEN: de 100 a 200 palabras, en la 3ª línea después del(os) nombre(s) del(os) autor(es), debiendo ser digitado en *Times New Roman*, tamaño 12;

PALABRAS LLAVE: de 3 a 6 palabras, en la segunda línea debajo del resumen, separadas por punto y escritas en el idioma del artículo, debiendo ser digitadas en *Times New Roman*, tamaño 12;

ABSTRACT y KEYWORDS: versión para inglés del Resumen y de las Palabras llave, siendo que el *abstract* debe venir en la segunda línea debajo de las palabras llave; y *keywords*, en la segunda línea debajo del *abstract*. El *abstract* y las *keywords* deben ser digitados en *Times New Roman*, tamaño 12;

Importante: *En caso que el artículo sea redactado en inglés, deberá ser acompañado por Resumen y Palabras llave en portugués.*

CUERPO DEL TEXTO: debe ser digitado en la tercera línea debajo de las *keywords*, con separación simple entre las líneas;

SUBTÍTULOS: en negrito, sin caja alta, debiendo ser alineados a la izquierda, en la tercera línea debajo de la sección anterior y con el espacio de una línea antes del cuerpo de texto o ítem que sigue;

AGRADECIMIENTOS: indicados por el subtítulo “**Agradecimientos**”, en la tercera línea debajo del cuerpo del texto, con alineación justificada;

REFERENCIAS: deben constar en las referencias sólo los trabajos **citados** en el texto.

3.3 Recursos tipográficos: El recurso tipográfico **negrito** debe ser utilizado para énfasis o destaques en el texto, mientras que el recurso *Itálico* debe ser reservado para palabras en idioma extranjero y para títulos de obras citados en el cuerpo del texto. A su vez, capítulos, cuentos, o partes de una obra deben ser presentados solamente entre comillas.

3.4 Notas de rodapié: Las notas deben ser reducidas al mínimo y presentadas en el rodapié de la página, usándose los recursos del editor de texto, en tamaño 10, con la numeración acompañando el orden de aparición.

3.5 Cuadros y tablas: Es importante prestar atención a la diferencia entre cuadros y tablas. Los cuadros contienen datos cualitativos (textuales) y las tablas contienen datos cuantitativos (numéricos). Los títulos de las tablas y cuadros deben ser presentados en su parte superior. En la parte inferior, deben constar la fuente y el subtítulo. Cuando elaborados por el propio autor del artículo, las tablas y cuadros necesitan ser indicados como: **Fuente:** Elaboración propia.

3.6 Ilustraciones: En las ilustraciones, la identificación (título) debe aparecer en la parte superior de la referida figura, precedida de la palabra designativa (diseño, esquema, diagrama de flujo, fotografía, gráfico, mapa, organigrama, planta, cuadro, retrato, imagen, etc.). Ej.: **Fotografía 1** – Las muñecas negras del Quilombo de Conceição das Crioulas. Es importante enfatizar que el término “ilustración”, así como “figura”, son las nomenclaturas más genéricas existentes. Lo correcto es nombrar siempre por la palabra designativa y hacer uso del término “figura” solamente cuando no sea posible clasificar la ilustración. Después de la ilustración, en la parte inferior, indicar la fuente consultada, el subtítulo, las notas y otras informaciones necesarias para su comprensión. La ilustración debe estar lo más próximo posible del trecho al que se refiere.

3.7 Citaciones dentro del texto: CASA adopta el modelo autor-fecha de la NBR 10520, de agosto de 2002, para las citaciones en el cuerpo del texto. El autor de la citación puede ser

citado entre paréntesis por el apellido, en letras mayúsculas, separado, por coma, de la fecha de publicación (SILVA, 2000). Si el nombre del autor está citado en el cuerpo del texto, se indica sólo la fecha entre paréntesis: “Silva (2000) señala...” En las citas directas (que reproducen íntegramente el discurso del autor citado), es obligatoria la especificación de la(s) página(s) que deberá(n) seguir la fecha, separada por coma y precedida de “p.” (SILVA, 2000, p. 100). Las citas de diversas obras de un mismo autor, publicadas el mismo año, deben ser discriminadas por letras minúsculas después de la fecha, sin separación (SILVA, 2000a). Cuando la obra tenga dos o tres autores, todos deben ser indicados, separados por punto y coma (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); cuando haya más de 3 autores, se indica el primero seguido de “et al.” (SILVA et al., 2000). No se usa “&” para la indicación de autores en las citas. En el cuerpo del texto se usa “y” normalmente y, en los paréntesis, punto y coma (LIMOLI; TEIXEIRA, 2013) o “Según Limoli y Teixeira (2013)...”.

3.8 Citaciones destacadas del texto: Las citas directas, con más de tres líneas, deberán ser destacadas con sangría de 4 cm del margen izquierdo, en tamaño 11, separación simple y sin comillas (NBR 10520 de la ABNT, de agosto de 2002).

3.9 Citaciones de obras en idioma extranjero: todas las citas de obras en idioma extranjero deben ser traducidas y colocadas en el cuerpo del texto, citadas en rodapié en el original, entre comillas (independiente del número de líneas) y, si fueren traducidas por el(os) autor(es), identificadas con “traducción nuestra” en la llamada de citación de la traducción (LANDOWSKI, 2004, p. 16, traducción nuestra).

3.10 Referencias: Las referencias (sólo trabajos citados en el artículo), dispuestas al final del texto, deben ser organizadas en orden alfabético por el apellido del primer autor, de acuerdo con las normas de la ABNT (NBR 6023, de agosto de 2002), con prenombrs abreviados, destaque en negrito, alineadas a la izquierda, con espacio simple entre líneas y un espacio simple separando una referencia de la otra.

Ejemplos de referencias:

Libros:

COURTÉS, J. **Analyse sémiotique du discours**. Paris: Hachette, 1991.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

Libros con más de tres autores:

CALAME, C. et al. **La Lettre**: approches sémiotiques: Actes du VIe Colloque interdisciplinaire – 1984. Fribourg: Éditions universitaires de Fribourg, 1988.

Libros organizados:

OLIVEIRA, A. C.; TEIXEIRA, L. (Org.). **Linguagens na comunicação**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

E-books:

PRADO, M. G. S. **O ponto de vista em semiótica**: fundamentos teóricos e ensaio de aplicação em *A hora da estrela*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. 172 p. Disponible en: <http://www.culturaacademica.com.br/catalogo-detalle.asp?ctl_id=406>. Acceso: 11 ago. 2014.

Disertaciones y tesis:

MENDES, C. M. **Semiótica e mídia**: uma abordagem tensiva do *fait divers*. 2013. 282 f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Capítulos de libros:

BARROS, D. L. P. de. Comunicação de risco. In: PRETI, D.; LEITE, M. Q. (Org.). **Comunicação na fala e na escrita**. São Paulo: Humanitas, 2013. v. 12, p. 21-48.

LOPES, I. C. Esquematização da modalidade epistêmica. In: CORTINA, A.; MARCHEZAN, R. C. **Razões e sensibilidades**: a semiótica em foco. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004. p. 51-65.

Artículos en periódicos impresos:

GREIMAS, A. J. L'Énonciation: une posture épistémologique. **Significação – Revista Brasileira de Semiótica**, Ribeirão Preto, v. 1, n. 1, p. 09-25, 1974.

Artículos en periódicos en línea:

FIORIN, J. L. A construção da identidade nacional brasileira. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 115-126, sem. 1, 2009. Disponible en: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/3002/1933>>. Acceso: 05 dic. 2013.

Trabajo publicado en Anales de congreso o similar:

DISCINI, N. História em quadrinhos: um enunciado sincrético. In: COLÓQUIO DO CENTRO DE PESQUISAS SOCIOSEMIÓTI-CAS, 12, 2006. **Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas**. São Paulo: PUC-USP, 2006. v. 1, p. 1-16.

Películas:

OS INTOCÁVEIS. Dirección de Brian de Palma. Produção de Art Linson. Roteiro de David Mamet. Interpretação de Kevin Costner, Charles Martin Smith, Andy Garcia, Robert de Niro e Sean Connery. [S.l.]: Paramount Pictures, 2004. 1 DVD (119 min), trilingüe: inglês, espanhol e português. Edição especial.

Programas de TV o radio:

GNT DOC. **UPP – favela e polícia face a face.** Rio de Janeiro: GNT, 9 de agosto de 2014. Programa de TV.

Álbunes de música:

Único intérprete y varios compositores:

NASCIMENTO, M. **Nascimento.** Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 1997. 1 CD (47 min).

Único compositor y varios intérpretes:

VANZOLINI, P. **A música de Paulo Vanzolini.** Intérpretes: Carmen Costa. Paulo Marques. São Paulo: Marcus Pereira, 1974. 1 CD-ROM.

Recopilación:

CAGE, J. **Works for piano and prepared piano.** [S.l.]: WERGO, [1970?]. 4 discos sonoros, digital, estéreo.

CONSIGNES AUX AUTEURS

1 CONDITIONS DE SOUMISSION

1.1 Mission de la revue et profil des soumissions

Les **CASA : Cadernos de Semiótica Aplicada** publient des travaux inédits écrits par des chercheurs ou en collaboration avec des chercheurs liés à des institutions d'enseignement et de recherche nationales et internationales. Les articles soumis peuvent être rédigés en portugais, en espagnol, en français, en italien ou en anglais. Dans le cas de contributions en langue étrangère, la revue se réserve le droit de publier l'article dans sa langue originale ou en traduction, en accord avec son Comité de Rédaction, avec l'autorisation écrite préalable du (des) détenteur(s) des droits de publication. La traduction de l'article approuvé est dans ce cas à la charge de(s) l'auteur(s).

Les articles doivent compter au minimum 10 et au maximum 30 pages ; les interviews, au minimum 5 et au maximum 30 pages. Les comptes-rendus, quant à eux, ne peuvent excéder 5 pages et doivent rendre compte de livres publiés au cours des 24 derniers mois, au Brésil ou à l'étranger, en première édition ou traduction. Les articles, les interviews et les comptes-rendus doivent traiter des thèmes pertinents pour les théories du discours, préférentiellement dans une approche de nature sémiotique.

Lorsqu'un collaborateur possède un article publié dans une édition, il ne peut concourir à une nouvelle publication dans l'édition suivante.

En envoyant son (leur) travail aux **CASA : Cadernos de Semiótica Aplicada**, le(s) auteur(s) cèdent automatiquement ses (leurs) droits pour une publication éventuelle de l'article.

1.2 Analyse et jugement

Le Comité de Rédaction transférera les travaux à au moins deux membres du Conseil Éditorial ou à des évaluateurs *ad hoc*, indiqués par l'Éditeur. Après analyse, les évaluations seront envoyées aux auteurs. Dans le cas de travaux acceptés pour la publication, les auteurs pourront introduire d'éventuelles modifications sur la base des observations contenues dans les appréciations.

2 PRÉSENTATION DES SOUMISSIONS

Acheminement

Le(s) auteur(s) doit (doivent) s'enregistrer (Login/mot de passe) sur le site de la revue dans la section « Soumissions en ligne » (« À propos > Soumissions en ligne > Aller à l'inscription »), remplir dûment leur(s) profil(s) et choisir l'option « AUTEUR » dans le menu « Accueil de l'utilisateur ». Important : tous les auteurs de l'article doivent être identifiés lors de la soumission.

Après avoir réalisé ces étapes, ils doivent entrer dans les « SOUMISSIONS ACTIVES » et entamer le processus de soumission par le biais du lien « CLIQUEZ ICI pour vous rendre à la première étape du processus de soumission en cinq étapes », dans lequel ils réaliseront les cinq étapes de base :

a. Commencer : Débuter le processus de soumission, en confirmant si l'auteur accepte les conditions établies par la revue (en cochant les cases de sélection des conditions et de déclaration de droits d'auteur) et sélectionner la section « Artigos » (articles) ;

b. Télécharger la soumission : réaliser le transfert de l'archive vers le système ;

c. Saisir les métadonnées : discriminer les données principales de tous les auteurs du travail (nom, prénom, email, institution/affiliation et résumé de la biographie), titre et résumé. Pour inclure les auteurs, il suffit de cliquer sur le bouton « Ajouter auteur », situé au bas du cadre « Auteurs » ;

d. Télécharger les fichiers supplémentaires : réaliser le transfert de documents contenant des informations supplémentaires qui fonctionnent comme un appendice ou une annexe au travail principal, tels que des instruments de recherche, des ensembles de tables et de données qui suivent les standards d'éthique de l'évaluation, des sources d'information normalement non disponibles pour les lecteurs, ou des figures et/ou des tables qui ne peuvent être intégrées dans le corps du texte ;

e. Confirmer la soumission : conclure la soumission. Après la conclusion des cinq étapes décrites ci-dessus, l'auteur doit garder l'email de l'éditeur et, entretemps, il peut accompagner le flux de son travail, de sa soumission, son acceptation, son évaluation et la réédition de l'original jusqu'à la publication. Après la soumission, s'ils répondent aux directives prévues, les articles sont assignés aux évaluateurs définis par le Comité de Rédaction. Dans le cas contraire, ils sont renvoyés aux auteurs pour correction.

La politique de sélection des articles est définie par l'Éditeur, en accord avec le Comité de Rédaction et le Conseil Éditorial, et mise à disposition dans la section « À propos » > « Politiques » > « Processus d'Évaluation par les Pairs ».

3 FORMATATION DES TEXTES

3.1 Formatation du fichier

Les textes doivent être préparés dans Microsoft Word,

LibreOffice ou OpenOffice (dans les formats .doc, .docx ou .odt), police *Times New Roman*, taille 12 (à l'exception des citations et des notes, dont la taille sera respectivement 11 et 10), interligne simple entre les lignes et les paragraphes. Les pages doivent être configurées au format A4, sans numérotation, avec 3cm pour la marge supérieure et pour celle de gauche et 2cm pour la marge inférieure et pour celle de droite.

3.2 Organisation du texte

L'organisation du texte doit obéir à l'ordre suivant :

TITRE : en majuscule, centré et en gras ;

TITRE EN ANGLAIS : en majuscule, centré, en gras, en italique, dans la deuxième ligne sous le titre ;

AUTEUR(S) : nom complet, nom de famille en majuscule, aligné à droite, avec un astérisque indiquant une note de bas de page contenant l'affiliation ou le lien institutionnel de l'auteur, dans la deuxième ligne sous le titre en anglais. Les informations doivent obéir au modèle qui suit :

Pour les professeurs et chercheurs : « *Professeur à la Sigle de l'Université Y – Nom de l'Université Y. Email : Z. P. ex. :

*Professeur à l'UNILIM – Université de Limoges. Email : professeur@unilim.fr.

Pour les étudiants : « *Etudiant à la faculté X de Sigle de l'Université Y – Nom de l'Université Y. Email : Z. », où « Etudiant » sera substitué par « Bachelier », « Master » ou « Doctorant » selon le cas. P. ex. :

*Doctorant à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'UNILIM – Université de Limoges. Email : doctorant@unilim.fr.

RÉSUMÉ : de 100 à 200 mots, à la 3^e ligne après le(s) nom(s) de(s) l'auteur(s), police *Times New Roman*, taille 12 ;

MOTS-CLÉS : de 3 à 6 mots, dans la deuxième ligne en

dessous du résumé, séparés par un point et écrits dans la langue de l'article, police *Times New Roman*, taille 12 ;

ABSTRACT et KEYWORDS : version en anglais du Résumé et des Mots-clés, l'*abstract* venant dans la deuxième ligne sous les mots-clés ; les *keywords*, dans la deuxième ligne sous l'*abstract*. L'*abstract* et les *keywords* doivent être rédigés en *Times New Roman*, 12 ;

Important : Si le texte est rédigé en anglais, il devra être accompagné d'un Résumé et de Mots-Clés en portugais.

CORPS DU TEXTE : doit être rédigé dans la troisième ligne sous les *keywords*, avec un interligne simple ;

SOUS-TITRES : en gras, minuscule, aligné à gauche, dans la troisième ligne sous la section antérieure et une ligne avant le corps du texte ou l'élément qui suit;

REMERCIEMENTS : indiqués par le sous-titre « **Remerciements** », dans la troisième ligne sous le corps du texte, alignement justifié.

RÉFÉRENCES : ne doivent y apparaître que les travaux **cités** dans le texte.

3.3 Ressources typographiques : Le **gras** doit être employé pour détacher et mettre en valeur des mots ou segments du texte, tandis que l'*italique* doit être réservé aux termes en langue étrangère et aux titres d'œuvres citées dans le corps du texte. Les chapitres, les contes ou les parties d'une œuvre doivent quant à eux être présentés entre guillemets.

3.4 Notes de bas de page : Les notes doivent être réduites au minimum et présentées en bas de page, en employant les ressources de l'éditeur de texte, en taille 10, avec une numérotation accompagnant l'ordre d'apparition.

3.5 Cadres et tables : Il est important d'attirer l'attention sur la différence entre les cadres et les tables. Les cadres contiennent des données qualitatives (textuelles) ; les tables, des données quantitatives (numéraires). Les titres des tables et des cadres doivent être présentés dans leur partie supérieure. Dans la partie inférieure doivent apparaître la source et la légende. Lorsqu'ils sont élaborés par l'auteur de l'article, les tables et les cadres doivent porter la mention suivante : **Source** : élaboration personnelle.

3.6 Illustrations : dans les illustrations, l'identification (titre) doit apparaître dans la partie supérieure de la figure, précédée du mot qui qualifie sa nature particulière (dessin, schéma, *flowchart*, photographie, carte, organigramme, plan, tableau, portrait, image, etc.). P.ex. : **Photographie 1** – Les Poupées noires du Quilombo. Il est important de souligner que le terme « illustration », ainsi que celui de « figure », sont les nomenclatures existantes les plus génériques. Il est recommandé de toujours recourir au terme désignant la nature exacte de l'illustration et de n'employer « figure » que lorsqu'il est impossible de classer l'illustration. Après l'illustration, dans la partie inférieure, indiquer la source consultée, la légende, les notes et d'autres informations nécessaires à sa compréhension. L'illustration doit être située au plus près de la partie du texte qui s'y réfère.

3.7 Citations à l'intérieur du texte : Les CASA adoptent le modèle auteur-date de la NBR 10520 (norme technique brésilienne), d'août 2002, pour les citations dans le corps du texte. L'auteur de la citation peut être cité entre parenthèses par son nom de famille, en lettres majuscules ; vient ensuite, séparée par une virgule, la date de publication (DUPONT, 2000). Si le

nom de l'auteur est cité dans le corps du texte, seule la date est requise entre parenthèses : « Dupont (2000) souligne que... ». Dans les citations directes (qui reproduisent intégralement le discours de l'auteur cité), il est obligatoire de mentionner la (les) page(s) à la suite de la date, séparées par une virgule et précédée de « p. » (DUPONT, 2000, p. 100). Les citations de diverses œuvres d'un même auteur publiées la même année doivent être distinguées par des lettres minuscules après la date, sans espace (DUPONT, 2000a). Quand l'œuvre compte deux ou trois auteurs, ils doivent tous être mentionnés, séparés par un point-virgule (DUPONT ; DURANT ; MARTIN, 2000) ; lorsqu'il y a plus de trois auteurs, on indique le premier, suivi de « et al. » (DUPONT et al., 2000). L'esperluette (« & ») ne doit pas être utilisée pour l'indication des auteurs dans les citations. Dans le corps du texte, on utilise normalement « et », tandis que dans les parenthèses, le point-virgule est recommandé (FONTANILLE ; ZILBERBERG, 2013) ou « Selon Fontanille et Zilberberg (2013)... ».

3.8 Citations détachées du texte : Les citations directes de plus de trois lignes doivent être détachées avec un recul de 4cm de la marge de gauche, en taille 11, interligne simple et sans guillemets (NBR 10520 de l'ABNT, août 2002).

3.9 Citations d'œuvres en langue étrangère : toutes les citations d'œuvres en langue étrangère doivent être traduites et insérées dans le corps du texte, citées dans le bas de page en langue originale, entre guillemets (indépendamment du nombre de lignes) et, si elles ont été traduites par le(s) auteur(s), identifiées comme telles par « notre traduction » dans le renvoi de la citation traduite (LANDOWSKI, 2004, p. 16, notre traduction).

3.10 Références : Les références (seuls les travaux cités dans l'article) placées à la fin du texte doivent être organisées par ordre alphabétique suivant le nom du premier auteur, en accord avec les normes de l'ABNT (NBR 6023, d'août 2002), avec les prénoms abrégés et le titre du texte en gras ; les références sont alignées à gauche, avec un interligne simple et un espace simple entre les références.

Exemples de références :

Livres :

COURTÉS, J. **Analyse sémiotique du discours**. Paris: Hachette, 1991.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

Livres avec plus de trois auteurs :

CALAME, C. et al. **La Lettre**: approches sémiotiques: Actes du VIe Colloque interdisciplinaire – 1984. Fribourg: Éditions universitaires de Fribourg, 1988.

Livres organisés :

OLIVEIRA, A. C.; TEIXEIRA, L. (Org.). **Linguagens na comunicação**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

Ebooks :

PRADO, M. G. S. **O ponto de vista em semiótica** : fundamentos teóricos e ensaio de aplicação em *A hora da estrela*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. 172 p. Disponible sur: <http://www.culturaacademica.com.br/catalogo_detalle.asp?ctl_id=406>. Accédé le : 11 août 2014.

Thèses :

MENDES, C. M. **Semiótica e mídia**: uma abordagem tensiva do *fait divers*. 2013. 282 f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Chapitres de livres :

BARROS, D. L. P. de. Comunicação de risco. In: PRETI, D.; LEITE, M. Q. (Org.). **Comunicação na fala e na escrita**. São Paulo: Humanitas, 2013. v. 12, p. 2148.

LOPES, I. C. Esquematização da modalidade epistêmica. In: CORTINA, A.; MARCHEZAN, R. C. **Razões e sensibilidades**: a semiótica em foco. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004. p. 5165.

Articles en périodiques imprimés :

GREIMAS, A. J. L'Énonciation: une posture épistémologique. **Significação – Revista Brasileira de Semiótica**, Ribeirão Preto, v. 1, n. 1, p. 0925, 1974.

Articles en périodiques en ligne :

FIORIN, J. L. A construção da identidade nacional brasileira. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 115126, sem. 1, 2009. Disponible sur: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/3002/1933>>. Accédé le : 05 décembre 2013.

Travaux publiés dans les annales de congrès, ou apparentés :

DISCINI, N. História em quadrinhos: um enunciado sincrético. In: COLÓQUIO DO CENTRO DE PESQUISAS SOCIOSEMIÓTI-CAS, 12, 2006. **Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas**. São Paulo: PUC USP, 2006. v.1, p. 116.

Films :

OS INTOCÁVEIS. Direção de Brian de Palma. Produção de Art Linson. Roteiro de David Mamet. Interpretação de Kevin Costner, Charles Martin Smith, Andy Garcia, Robert de Niro e Sean Connery. [S.l.]: Paramount Pictures, 2004. 1 DVD (119 min), trilingue: inglês, espanhol e português. Edição especial.

Programmes de TV ou radio :

GNT DOC. **UPP – favela e polícia face a face.** Rio de Janeiro: GNT, 9 de agosto de 2014. Programa de TV.

Albums musicaux :

Un seul interprète, plusieurs compositeurs :

NASCIMENTO, M. **Nascimento.** Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 1997. 1 CD (47 min).

Un seul compositeur, plusieurs interprètes :

VANZOLINI, P. **A música de Paulo Vanzolini.** Intérpretes: Carmen Costa. Paulo Marques. São Paulo: Marcus Pereira, 1974. 1 CDROM.

Compilation :

CAGE, J. **Works for piano and prepared piano.** [S.l.]: WERGO, [1970?]. 4 discos sonoros, digital, estéreo.