



CADERNOS DE  
SEMIÓTICA APLICADA

ISSN 1679-3404 – <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v15i1>

**Vol. 15 - N. 1**  
junho de 2022

**unesp**  
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

# UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

---

## **Reitor**

Paschoal Barretti

## **Diretor da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara**

Jean Cristtus Portela

## **Coordenador do Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa**

Matheus Nogueira Schwartzmann

CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada [Recurso eletrônico] / Faculdade de Ciências e Letras - Unesp. - Vol. 1, n. 1 (2003)- . Araraquara, SP: Faculdade de Ciências e Letras - Unesp, 2003- .

Semestral.

e-ISSN: 1679-3404.

I. Semiótica. 2. Linguística. 3. Linguagem.

I. Faculdade de Ciências e Letras.

CDD  
CDD 410

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](mailto: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 da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

Caixa Postal 174

Araraquara – São Paulo – Brasil

14.800-901

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

*Diadorim*

*Elektronische Zeitschriftenbibliothek*

*ERIH PLUS, JURN*

*Latindex*

*MLA Directory of Periodicals*

*ROAD*

*REDIB*

*WorldCat*

**Apoio:**

Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa da FCL/Unesp –  
câmpus de Araraquara – PROEX/CAPES

# **CADERNOS DE SEMIÓTICA APLICADA**

ISSN 1679-3404 – <http://dx.doi.org/1021709/casav.15i1>

**VOL. 15 n. 1**

Junho de 2022

# | EQUIPE EDITORIAL

## **Editor Responsável**

Arnaldo Cortina (Unesp)

## **Editor Adjunto**

Matheus Nogueira Schwartzmann (Unesp)

## **Editores Assistentes**

Patrícia Verônica Moreira (Unesp)

Thiago Moreira Correa (Unesp)

Flávia Karla Ribeiro Santos (Ibict e Unesp)

Gustavo Henrique Rodrigues de Castro (Unesp)

Flávia Furlan Granato (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")

Alexandre Marcelo Bueno (UPM)

Ana Claudia Mei de Oliveira (PUC)

Ana Cristina Fricke Matte (UFMG)

Anderson Vinicius Romanini (USP)

Anne Beyaert-Geslin (Université de Bordeaux III)

Antônio Vicente Seraphim Pietroforte (USP)

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

Diana Luz Pessoa de Barros (USP – UPM)

Elizabeth Harkot-de-La-Taille (USP)

Eneus Trindade Barreto Filho (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)  
Jose Luiz Fiorin (USP)  
Kati Eliana Caetano (UTP)  
Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira (UFF)  
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)  
Massimo Leone (Università degli Studi di Torino)  
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, normalização e projeto gráfico**

Letraria

### **Projeto de Capa**

Diego Meneghetti / Estúdio Teca

# | SUMÁRIO

- 9 EDITORIAL  
Arnaldo Cortina

## ARTIGOS / PAPERS

- 12 A RESPEITO DOS CONCEITOS DE DEBREAGEM E EMBREAGEM: AS  
RELAÇÕES ENTRE SEMIÓTICA E LINGUÍSTICA  
**Jose Luiz Fiorin (USP)**
- 39 A. J. GREIMAS: EDUCAÇÃO, CONVICÇÕES, CARREIRA  
**Thomas F. Broden (Purdue University)**
- 62 LE VISAGE DANS LE MIROIR ET LE REFLET DE L'ÂGE  
**Jacques Fontanille (UniLim – CeReS)**
- 85 SOBRE A VERIFICAÇÃO NO RETRATO FOTOGRÁFICO  
**Fábio Pereira Cerdera (UFRRJ)**
- 113 LEITOR-MODELO E AUTOR-MODELO NO FILME "A INVENÇÃO DE HUGO  
CABRET 3D"  
**Tarsila Pimentel (UFMS)**  
**Eluiza Bortolotto Ghizzi (UFMS)**
- 137 ANIQUILAÇÃO SIMBÓLICA: A AUSÊNCIA DO IMPENSADO  
**João Carlos Cattelan (Unioeste)**
- 154 A INTERAÇÃO NO GERENCIADOR DE CONTEÚDO WORDPRESS SOB UMA  
PERSPECTIVA DA ENGENHARIA SEMIÓTICA  
**Demerval Gomes Sandim Júnior (FUMEC)**  
**Rodrigo Fonseca e Rodrigues (FUMEC)**
- 187 LES MOTS DE LA CRISE: RÉGIMES DE CROYANCE ET FONCTIONNEMENT  
PASSIONNEL DANS LA PRESSE FRANÇAISE EN 2008  
**Christelle de Oliveira (UniLim – CeReS)**  
**Rovena Troque (Université de Genève)**

- 204 A VINGANÇA EM "NA FESTA DE SÃO LOURENÇO"  
**Luli Hata (Unoeste)**  
**Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello (UEL)**
- 222 AUTORITARISMO, CONVICÇÃO E SERIEDADE: ANÁLISE DO ÉTHOS DO DISCURSO DE AUTOAJUDA PARA A TERCEIRA IDADE  
**Michele Cristina Ueda (Unesp-SJRP)**  
**Sandra Denise Gasparini-Bastos (Unesp-SJRP)**  
**Anna Flora Brunelli (Unesp-SJRP)**

# EDITORIAL

---

Depois da interrupção por seis longos anos, de 2016 a 2022, os *Cadernos de Semiótica Aplicada* (CASA) voltam novamente a sua regularidade, para retomar o lugar de revista de divulgação de pesquisas em semiótica e trabalhos com análise de discursos e de textos, tal como sempre fez desde sua fundação em 2003, inspirado no projeto de Ignácio de Assis Silva e executado por Ana Cristina Frike Matte. Ignácio foi sempre entusiasta e, durante vários anos, foi responsável pelas reuniões mensais do grupo CASA, que, anos depois de sua partida, transformou-se no Grupo de Pesquisa em Semiótica da Unesp (GPS-Unesp), inicialmente coordenado por mim, com sede em Araraquara.

Para inaugurar essa retomada dos trabalhos da revista, dez trabalhos, com diferentes perspectivas, enfileiram-se neste número 1 do volume 15, do primeiro semestre de 2022.

Inicialmente temos o artigo “A respeito dos conceitos de *debreagem* e *embreagem*: as relações entre semiótica e linguística”, de Jose Luiz Fiorin, tradução do texto publicado na revista *Actes sémiotiques*, nº 119, de 2016, em que são estabelecidos de forma clara e precisa os conceitos de *debreagem* e de *embreagem* propostos por Greimas e entendidos de forma distinta por um grupo de estudiosos franceses. Além disso, Fiorin, procura mostrar como esses conceitos da semiótica discursivizam as categorias de pessoa, de tempo e de espaço na língua, contribuindo para esclarecer de forma mais precisa e exaustiva os recursos linguísticos de que se valem os falantes de uma língua. Esse artigo de Fiorin vem demonstrar a força dos estudos semióticos, estabelecendo um intenso elo com a linguística.

Em seguida, aparece o texto intitulado “A. J. Greimas: educação, convicções, carreira”, escrito por Thomas F. Broden e traduzido por Valdenildo dos Santos e por Maria Luceli Faria Batistote, da versão em língua inglesa “A. J. Greimas: Education, Convictions, Career”, publicado inicialmente na *The American Journal of Semiotics*, e, posteriormente, traduzido para o lituano e o espanhol. Em suas notas, os tradutores justificam a razão pela qual propuseram traduzir o artigo de Broden para a língua portuguesa e sua importância para o conhecimento de particularidades da carreira de Greimas, com o intuito de fornecerem aos leitores brasileiros dos *Cadernos de Semiótica Aplicada* um melhor acesso ao texto.

Logo após, surge o texto de Jacques Fontanille, “Le visage dans le miroir et le reflet de l’âge”, em que há uma contribuição do autor ao estudo da semiótica do corpo sensível. O propósito do texto não é, como adverte o próprio enunciador, uma evocação dos estigmas do rosto envelhecido projetado no espelho. Antes que isso, o artigo procura observar os reflexos da idade, como uma prática semiótica, que examina um conjunto de condições semióticas particulares e os efeitos de sentido específicos produzidos por

uma contemplação do próprio rosto envelhecido em um espelho. Trata-se, certamente, de uma contribuição do autor para o estudo das práticas semióticas que vale a pena o leitor dos CASA conhecer.

Por meio da exploração do conceito de veridicção, o artigo “Sobre a veridicção no retrato fotográfico”, de Fábio Pereira Cerdera, propõe o exame do texto imagético, a fotografia, que, no mundo contemporâneo, adquire um valor de verdade porque é tomada como a exata reprodução do referente. Com o intuito de questionar essa verdade, o autor centra-se na discussão da programação do retrato e do autorretrato, que adquirem uma dimensão muito intensa na contemporaneidade com a difusão dos *selfies* produzidos pelos modernos aparelhos celulares. O debate sobre esse fenômeno passa por uma discussão teórica sobre a imagem e por um cotejamento entre o retrato e o autorretrato na pintura e na fotografia. Trata-se de um texto bastante instigante sobre a semiótica visual.

Logo após, temos o artigo “Leitor-modelo e autor-modelo no filme *A invenção de Hugo Cabret 3D*”, cujo objetivo consiste na investigação de um texto sincrético, o filme em questão, embora não acione esse conceito semiótico. Partindo da discussão estabelecida pelos estudos de Umberto Eco sobre a interpretação, articulado ao conceito de interpretante de Peirce, o artigo, produzido por Tarsila Pimentel e Eluiza Bortolotto Ghizzi, pretende “evidenciar as estratégias da narrativa que levam à dialética entre o que Eco chamou de *intentio lectoris* e *intentio operis*”, em sua teoria da interpretação. Para tanto, selecionam um trecho do filme de Martin Scorsese para verificar a pertinência das teorias da interpretação na análise fílmica.

No artigo “Aniquilação simbólica: a ausência do impensado”, de João Carlos Cattelan, o autor propõe analisar, por meio da articulação de noções da Análise do Discurso, como certos conceitos são colocados à margem de determinada formação discursiva, forma como define a “aniquilação simbólica”, ao mesmo tempo em que analisa anúncios publicitários de produtos destinados aos cuidados de bebês em que a figura da mãe é valorizada e a do pai é silenciada, constituindo-se assim o que denomina “ausência e impensado”.

O artigo seguinte denomina-se “A interação no gerenciador de conteúdo *WordPress* sob uma perspectiva da engenharia semiótica”, produzido por Demerval Gomes Sandim Júnior e Rodrigo Fonseca e Rodrigues, e propõe apresentar os resultados obtidos a partir da aplicação do Método de Inspeção Semiótica (MIS) na *interface* do gerenciador de conteúdo *WordPress*. Partindo dos pressupostos da semiótica peirceana, os autores realizam um trabalho de análise que, tem, ao final, o objetivo de apresentar uma proposta de sistematização metodológica do MIS e um artefato na forma de *software*.

Em outra direção, o texto “Les mots de la crise: régimes de croyance et fonctionnement passionnel dans la presse française en 2008”, escrito por Christelle de Oliveira e por Rovená Troque, tem por objetivo apreender a dimensão tímica dos acontecimentos

econômicos mediatizados pela imprensa francesa e relacionados à crise financeira de 2008. Tendo como *cópus* de análise oito artigos publicados nos jornais *Le Monde*, *Le Figaro* e *Valeurs Actuelles* que tratam do escândalo financeiro decorrente da descoberta das ações de Bernard Madoff no mercado norte-americano, tomando por base o relatório Attali, o artigo examina os textos a partir da noção de “regime de crença”, proposto por Jacques Fontanille, com o intuito de verificar o funcionamento passional da imprensa francesa na época do escândalo.

Em seguida, no artigo produzido por Luli Hata e Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello, intitulado “A vingança em *Na Festa de São Lourenço*”, a questão principal está centrada no estabelecimento do conceito de “vingança” para a cultura indígena brasileira do período colonial, uma vez que o auto de Anchieta irá mostrar como a cultura europeia e a indígena investem semanticamente de forma distinta o termo em questão. Enquanto para a primeira, a vingança tem um caráter individual e negativo, para a segunda, tem um caráter coletivo, que remete à justiça, e positivo. Nesse sentido, portanto, o artigo volta-se para o estudo das paixões em semiótica discursiva.

Por fim, o texto produzido por Michele Cristina Ueda, Sandra Denise Gasparini-Bastos e Anna Flora Brunelli, intitulado “Autoritarismo, convicção e seriedade: análise do *éthos* do discurso de autoajuda para a terceira idade”, toma como elemento central para o direcionamento da análise que realiza de três obras de autoajuda dirigidas para o público idoso, a noção de *éthos*, tal como é entendida pela Análise do Discurso Francesa, mais especificamente por Dominique Maingueneau em suas obras. Para realizar as análises, as autoras tomam como foco termos modalizadores de discurso, ao mesmo tempo em que levantam aspectos textuais, tais como, tema e léxico, com o intuito de identificarem os tons presentes nesses discursos. Ao final concluem que, nos textos de autoajuda examinados, predominam os tons autoritário, de convicção, de seriedade e de otimismo, ao mesmo tempo em que há maior incidência do termo “idoso” ao invés de “velho” para se referir ao sujeito ao qual a obra de autoajuda se dirige.

Cumpre-se, assim, o propósito dos CASA, qual seja, abrigar os mais variados vieses sobre o tratamento do discurso e do texto, ao mesmo tempo em que abriga uma variedade de objetos de análise. Nesse sentido, este primeiro número da revista, que retoma sua voz, além de trazer discussões teóricas e abordar a formação acadêmica do mestre lituano, faz referência ao visual, ao sincretismo, à publicidade, à informática e à escrita.

**Arnaldo Cortina**

Araraquara, junho de 2022.

# A RESPEITO DOS CONCEITOS DE DEBREAGEM E DE EMBREAGEM: AS RELAÇÕES ENTRE SEMIÓTICA E LINGUÍSTICA

---

## ON THE CONCEPTS OF SHIFTING OUT AND SHIFTING IN: RELATIONSHIPS BETWEEN SEMIOTICS AND LINGUISTICS

Jose Luiz FIORIN<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho parte da ideia de que a semiótica pode fornecer aos linguistas conceitos que permitam explicar a discursivização das categorias da língua, não para estabelecer um catálogo de seus múltiplos usos, mas para compreender a “lógica” de seu funcionamento no discurso. Nessa perspectiva, este trabalho mostra como os conceitos de debreagem e de embreagem podem dar uma explicação global para a discursivização das categorias de pessoa, de espaço e de tempo.

**Palavras-chave:** Categorias da enunciação. Discursivização. Enuncivo. Enunciativo. Referencialização.

**Abstract:** This paper draws on the idea that Semiotics can provide linguists with concepts that help explain the discursivization of language categories – not to establish a catalog of their multiple uses, but to understand the “logic” of how they work in discourse. From this perspective, this paper shows how concepts such as shifting out and shifting in permit a global explanation of the discursivization of categories like person, space, and time.

**Keywords:** Categories of enunciation. Discursivization. Enuncive. Enunciative. Referentialization.

---

<sup>1</sup> Professor aposentado da USP – Universidade de São Paulo. E-mail: jolufi@uol.com.br

## 1. Introdução

Quais são as relações entre a semiótica e a linguística?? Que é que a semiótica pode oferecer a um linguista para que seus estudos da língua sejam melhores, mais completos, mais exaustivos? Segundo Coquet (1984, p. 21), “o objeto da semiótica é a explicitação das estruturas significantes que modelam o discurso social e o discurso individual”. Tendo em conta seu objeto, que é a explicitação das condições de produção e de compreensão do sentido do discurso, a semiótica pode fornecer aos linguistas conceitos que permitam explicar a discursivização das diferentes categorias da língua. O estudo das possibilidades de discursivização das categorias da língua não visará a fazer um catálogo de seus múltiplos usos, como fazem tradicionalmente as gramáticas mais completas, mas a dar uma explicação que permita compreender a “lógica” de seu funcionamento no discurso. Nessa perspectiva, nosso objetivo, neste trabalho, é mostrar como os conceitos de debreagem e de embreagem podem proporcionar uma explicação global para a discursivização das categorias de pessoa, de tempo e de espaço das diferentes línguas<sup>3</sup>.

Como esses conceitos são habitualmente compreendidos pelos semioticistas franceses? A debreagem, escreve Denis Bertrand (2003, p. 90), “é a condição primeira para que se manifeste o discurso sensato e partilhável: ela permite estabelecer, e assim objetivar, o universo do “ele” (para a pessoa), o universo do “lá” (para o espaço) e o universo do “então” (para o tempo)”.

A embreagem, prossegue ele, “instala o discurso em primeira pessoa” (BERTRAND, 2003, p. 91).

Ela consiste então, para o sujeito da fala, em enunciar as categorias dêiticas que o designam, o “eu”, o “aqui” e o “agora”: sua função é manifestar e recobrir o “lugar imaginário da enunciação” por meio de simulacros de presença, que são *eu*, *aqui* e *agora*. Essas categorias se definem por sua relação e sua oposição às categorias debreadas.

---

2 Este texto foi publicado em francês na revista *Actes sémiotiques*, nº 119, 2016.

3 Segue uma lista de nossos principais trabalhos sobre a enunciação: FIORIN, Jose Luiz. *As astúcias da enunciação. As categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Contexto, 2016; FIORIN, Jose Luiz. Evolução do sistema temporal: do latim ao português. In: DUARTE, Lélia Pereira (org.). *Prá sempre em mim: homenagem a Ângela Vaz Leão*. Belo Horizonte: CESPUC, 1999. p. 173-185; FIORIN, Jose Luiz. Adjetivos temporais e espaciais. In: ABAURRE, Maria Bernadete M.; RODRIGUES, Angela C. S. (org.). *Gramática do português falado*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. v. 8, p. 59-81; FIORIN, Jose Luiz. Tempo e temporalização. In: CAGLIARI, Luiz Carlos. *O tempo e a linguagem*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2008. p. 9-39; FIORIN, Jose Luiz. 51 entradas concernentes à teoria da enunciação desenvolvida pela semiótica narrativa e discursiva. In: FLORES, Valdir do Nascimento, BARBISAN, Leci, FINATTO, Maria José Bocorny; TEIXEIRA, Marlene. *Dicionário de linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009.

Um pouco mais adiante, o mesmo autor afirma que a embreagem é um “discurso com ‘eu’”, enquanto a debreagem é “a possibilidade de usar *ele*, *então* e *lá*, isto é, de abandonar a inerência a si mesmo e de representar sujeitos e coisas sem relação com a situação de fala, como numa projeção objetivante” (BERTRAND, 2003, p. 92). Ele exemplifica em seguida alguns gêneros regidos pelo discurso embreado ou pelo discurso debreado: “O teatro, a exemplo do diálogo, é regido pelo discurso embreado, assim como o monólogo lírico da poesia, enquanto o romance e a maior parte dos gêneros narrativos (conto, relato, novela, etc.) se classificam, na maioria das obras, como um discurso debreado” (2003, p. 93).

Na síntese do capítulo “A enunciação na semiótica”, diz o autor que “a enunciação individual é analisada por meio de duas operações: a debreagem (que funda o discurso na terceira pessoa) e a embreagem (que instaura o discurso na primeira e na segunda pessoa)” (2003, p. 109).

Esse é um resumo bem preciso da compreensão padrão dos conceitos de debreagem e de embreagem pelos semioticistas franceses. Entretanto, essas definições dessas operações enunciativas apresentam dois problemas. O primeiro é que, com exceção da debreagem e da embreagem actancial, os conceitos de debreagem e de embreagem não são operacionais. Com efeito, ignoram-se, por exemplo, os tempos linguísticos ou os advérbios de tempos com os quais se efetuam a debreagem e a embreagem temporal. Também não se sabe exatamente com que categorias se fazem a debreagem e a embreagem espacial. Não basta dizer que essas operações se realizam com o “aqui” e o “lá”, porque um discurso pode construir-se com base na oposição *aqui* vs. *lá*.

O segundo problema, e o mais grave, é que essa maneira de compreender as operações de debreagem e de embreagem não permite explicitar todas as possibilidades de discursivização das categorias de pessoa, de espaço e de tempo das línguas naturais. Como se pode explicar a narração de Júlio César em terceira pessoa no *De Bello Gallico*? Não se trata de um simples narrador em terceira pessoa, à semelhança dos narradores dos romances naturalistas (por exemplo, o narrador de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo). Ao longo de toda a sua obra, em que narra a guerra contra os gauleses, César não diz *eu*, mas *César*. Nesse caso, um *ele* é empregado com valor de *eu*. Butor (1964, p. 69) mostra o alcance político extraordinário desse uso da terceira pessoa pela primeira. Como descrever certos valores dos tempos verbais, o presente histórico, o imperfeito de polidez, o futuro do pretérito de atenuação?

A fim de explicar todas as possibilidades de discursivização das categorias de pessoa, de tempo e de espaço, é preciso mudar a compreensão do que se concebe como debreagem e embreagem.

## 2. A debreagem

A debreagem é “a operação pela qual a instância de enunciação se separa e projeta para fora de si, no momento do ato de linguagem, certos termos ligados a sua estrutura de

base para constituir assim os elementos fundadores do enunciado-discurso” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 79). Esses termos pertencem às categorias de pessoa, de tempo e de espaço.

Na medida em que a constituição da categoria de pessoa é essencial para a construção do discurso e o *eu* está inserido num tempo e num espaço, a *debreagem* é um elemento fundamental do ato constitutivo do enunciado. Sendo a enunciação uma instância linguística pressuposta pelo enunciado, a *debreagem* contribui também para articular a própria instância da enunciação. Assim, a *discursivização* é, ao mesmo tempo, o mecanismo criador da pessoa, do espaço e do tempo da enunciação e a representação actancial, espacial e temporal do enunciado (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 79).

Visto que a enunciação é a instância da pessoa, do espaço e do tempo, a *debreagem* pode ser actancial, espacial ou temporal. Ela consiste então, num primeiro momento, a separar do sujeito, do espaço e do tempo da enunciação um *não eu*, um *não aqui* e um *não agora* e a projetá-los no enunciado (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 79). Como o *eu*, o *aqui* e o *agora* inscritos no enunciado não são de fato a pessoa, o espaço e o tempo da enunciação, pois estes são sempre pressupostos, a projeção da pessoa, do espaço e do tempo da enunciação é também uma *debreagem*. É necessário compreender bem essa afirmação. No *Dicionário*, Greimas e Courtés afirmam que existem dois tipos distintos de *debreagem*: a *debreagem enunciativa* e a *debreagem enunciva*<sup>4</sup>. A *debreagem enunciativa* é aquela em que os actantes (*eu/tu*), o espaço (*aqui*) e o tempo (*agora*) da enunciação instalam-se no enunciado, isto é, aquela em que o *não eu*, o *não aqui* e o *não agora* são enunciados como *eu*, *aqui* e *agora* (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 80-82). Com efeito, o discurso em primeira pessoa é *debreado*, porque o *eu* instalado no enunciado não é o *eu* pressuposto da instância da enunciação. Em relação a este *eu*, o *eu* inscrito no enunciado é um *não eu*, um *ele*. Trata-se de outro actante criado pelo enunciador e apresentado sob a forma de um *eu*. O mesmo raciocínio aplica-se ao *tu*, ao *aqui* e ao *agora*.

Resolvo-me a contar, depois de muita hesitação, casos passados há dez anos - e, antes de começar, digo os motivos porque silencieei e porque me decido (RAMOS, 1972, p. 3).

Nesse caso, um *eu* instala-se no enunciado, conta a história e utiliza o tempo da enunciação (o *agora*). Trata-se de *debreagens* actancial e temporal enunciativas.

Na *debreagem* espacial enunciativa, é preciso levar em conta que todo espaço ordenado em função do *aqui* é um espaço enunciativo. Assim, o *lá* que se opõe ao *aqui* é enunciativo. É o que ocorre na *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias (1957, p. 83):

---

4 Essa distinção entre enunciativo e enuncivo é calcada na diferença entre discurso e história feita por Benveniste (1966). As *debreagens* enunciativas e enuncivas constituem modos distintos de enunciação que se combinam de diversas maneiras para produzir uma gama variada de textos.

Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o sabiá;  
As aves, que aqui gorjeiam,  
Não gorjeiam como lá.

Da mesma forma, na debreagem temporal, os tempos ordenados em relação ao *agora* da enunciação são enunciativos. Se se considera o momento da enunciação como tempo zero e se se lhe aplica a categoria topológica *concomitância / não concomitância (anterioridade / posterioridade)*, obtém-se o conjunto dos tempos enunciativos. No texto de Graciliano Ramos citado anteriormente, nota-se que *silencieei* é um tempo que indica anterioridade em relação ao *agora*.

A debreagem enunciva é aquela em que os actantes do enunciado (*ele*), o espaço do enunciado (*alhures*) e o tempo do enunciado (*então*) se instauram *no enunciado*. Convém lembrar que o *alhures* é um ponto instalado no enunciado; do mesmo modo, o *então* é um ponto de referência temporal inscrito no enunciado, que representa um tempo zero a que se aplica a categoria topológica *concomitância / não concomitância (anterioridade / posterioridade)*.

Rubião fitava a enseada, - eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta (ASSIS, 1979, v. 1, p. 643).

O texto começa com uma debreagem actancial enunciva, quando nele se estabelece o actante do enunciado, Rubião. O verbo *fitava*, no pretérito imperfeito do indicativo, indica uma ação concomitante em relação a um ponto de referência temporal passado instituído no texto (*eram oito horas da manhã*). Como o tempo começa a ordenar-se em relação a uma demarcação constituída no texto, a debreagem temporal é enunciva. Aliás, o *visse* que vem em seguida é relativo não a um *agora*, mas a um *naquele momento*, o que corrobora a enuncividade. O espaço estabelecido no texto não é o *aqui* da enunciação, é um ponto marcado no texto, *à janela de uma grande casa de Botafogo*.

A debreagem enunciativa e a debreagem enunciva criam, em princípio, dois grandes efeitos de sentido: o de subjetividade e o de objetividade. Com efeito, a instalação dos simulacros do *ego-hic-nunc*, com suas apreciações dos fatos, constrói um efeito de subjetividade, enquanto a eliminação das marcas da enunciação no texto, isto é, da enunciação enunciada, que faz que o discurso se construa apenas com um enunciado enunciado, produz um efeito de sentido de objetividade. Como o ideal da ciência constituída a partir do positivismo é a objetividade, uma das regras constitutivas do discurso científico é a eliminação das marcas enunciativas: o discurso científico aspira a construir-se apenas com enunciados.

Também existem debreagens internas e elas são frequentes no discurso literário, assim como na conversação corrente (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 80). Trata-se do fato de que um actante já debreado, seja ele da enunciação ou do enunciado, torna-se uma instância enunciativa que opera, por conseguinte, uma segunda debreagem, que pode ser enunciativa ou enunciva. O diálogo, por exemplo, constrói-se dessa maneira: com debreagens internas, em que há mais de uma instância de tomada da palavra. Essas instâncias são hierarquicamente subordinadas umas às outras: o *eu* que fala num discurso direto é dominado por um *eu*, narrador, que, por sua vez, depende de um *eu* pressuposto pelo enunciado. Cada *eu* é um *não eu* em relação à instância enunciativa subordinante. Em virtude dessa cadeia de subordinação, diz-se que o discurso direto é uma debreagem de segundo grau. Seria de terceiro, se o sujeito debreado de segundo grau fizesse outra debreagem. Embora esse procedimento possa teoricamente estender-se infinitamente, é quase impossível, por razões práticas, tais como a limitação da memória, que ele ultrapasse o terceiro grau e é muito difícil que vá além do segundo.

Existem, pois, dois tipos de debreagem: a debreagem enunciativa (discurso em primeira pessoa, localizado num espaço ordenado em relação a um *aqui* e nos tempos [concomitância, anterioridade e posterioridade] que estão diretamente em relação com um *agora*) e a debreagem enunciva (discurso em terceira pessoa, localizado num espaço que não tem relação com o lugar da enunciação e nos tempos [concomitância, anterioridade e posterioridade] que se ordenam em função de um momento de referência, passado ou futuro, instalado no enunciado).

### 3. A embreagem

Ao contrário da debreagem, que é a expulsão para fora da instância de enunciação dos termos categóricos que servem de suporte ao enunciado, a *embreagem* designa o efeito de retorno à enunciação, produzido pela suspensão da oposição entre certos termos das categorias de pessoa e/ou de espaço e/ou de tempo, assim como pela denegação da instância do enunciado (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 119).

Como a embreagem se aplica às três categorias da enunciação, tem-se, da mesma maneira que no caso da debreagem, a embreagem actancial, a embreagem espacial e a embreagem temporal.

O efeito de retorno à instância da enunciação não se produz pela utilização do *eu*, do *aqui* e do *agora*. Com efeito, quando se discursivizam os actantes que participam da enunciação, o espaço da enunciação e o tempo da enunciação, cria-se uma "referencialização" no enunciado, pois os parceiros "reais", o espaço e o tempo da comunicação são simulados no enunciado. Do mesmo modo, quando se discursivizam os actantes, o espaço e o tempo do enunciado, representam-se as pessoas, os espaços e os tempos do mundo natural. Para um retorno efetivo à enunciação, é preciso que a linguagem se apresente como linguagem e não como um simulacro do mundo. É necessário que ela se liberte das

convenções miméticas. É assim que se produz uma desreferencialização do enunciado. Como se faz a embreagem? Greimas e Courtés mostram que existem dois procedimentos para desreferencializar o enunciado: 1) a suspensão da oposição entre certos termos das categorias de pessoa e/ou de espaço e/ou de tempo; 2) a denegação da instância do enunciado.

Os exemplos dados por Greimas e Courtés (“O general de Gaulle pensa que...” e “Você trabalha bem, meu rapaz”) assinalam que a suspensão da oposição entre certos termos das categorias de pessoa e/ou de espaço e/ou de tempo é uma neutralização das oposições constitutivas do sistema de pessoa, de espaço e de tempo. Isso quer dizer que o primeiro procedimento para realizar uma embreagem é utilizar uma pessoa, um espaço ou um tempo com o valor de outro.

A embreagem actancial concerne a neutralizações na categoria de pessoa. Toda embreagem pressupõe uma debreagem prévia. Quando o Presidente diz “O Presidente da República julga que o Congresso Nacional deve estar afinado com o plano de estabilização econômica”, tem-se, do ponto de vista da forma, uma debreagem enunciativa (um *ele*). Entretanto, esse *ele* é utilizado no lugar de um *eu*. Assim, uma debreagem enunciativa (instalação de um *eu*) precede a embreagem, isto é, a neutralização da oposição categórica *eu/ele*, em proveito do segundo membro do par, nega o enunciado, justamente porque o enunciado é afirmado pela debreagem prévia (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 119-121). Negar o enunciado equivale a voltar à instância que o precede e que ele pressupõe.

Você lá, que é que está fazendo no meu quintal?

A embreagem espacial concerne a neutralizações na categoria de espaço. Na frase acima, *lá* é empregado com o valor de *aí*, espaço da enunciação, lugar do enunciatário. Esse emprego estabelece uma distância entre os actantes da enunciação e mostra que a pessoa a quem se endereça o enunciado é colocada fora do espaço da cena enunciativa.

A embreagem temporal concerne a neutralizações na categoria do tempo. Tomemos como exemplo o poema *Profundamente*, de Manuel Bandeira:

Quando ontem adormeci  
Na noite de São João  
Havia alegria e rumor  
Estrondos de bombas luzes de Bengala  
Vozes cantigas e risos  
Ao pé das fogueiras acesas.

No meio da noite despertei  
Não ouvi mais vozes nem risos  
Apenas balões  
Passavam errantes

Silenciosamente  
Apenas de vez em quando  
O ruído de um bonde  
Cortava o silêncio  
Como um túnel.  
Onde estavam os que há pouco  
Dançavam  
Cantavam  
E riam  
Ao pé das fogueiras acesas?

- Estavam todos dormindo  
Estavam todos deitados  
Dormindo  
Profundamente

\*\*\*

Quando eu tinha seis anos  
Não pude ver o fim da festa de São João  
Porque adormeci

Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo  
Minha avó  
Meu avô  
Totônio Rodrigues  
Tomásia  
Rosa  
Onde estão todos eles?

- Estão todos dormindo  
Estão todos deitados  
Dormindo  
Profundamente (1983, p. 217-218).

Quando se chega à segunda parte do poema, compreende-se que *ontem* do primeiro verso é *a véspera do dia de São João do ano em que o poeta tinha seis anos (naquele tempo)*. Essa neutralização entre o tempo enunciativo *ontem* e o tempo enuncivo *na véspera*, em proveito do primeiro, é um procedimento a que se recorre para presentificar o passado, reviver o que se passou naquela noite de São João, em que o poeta adormece e vive, no tempo anterior, rumor e alegria e, no tempo posterior, silêncio. Naquela noite, a vigília do poeta corresponde ao sono profundo dos que haviam dançado, cantado e rido ao pé das fogueiras acesas.

Debreando enuncivamente *a véspera da festa de São João*, no início da segunda parte, o poeta afasta o que ele acabara de reviver e transforma essa revivescência em lembrança. Segundo os termos de Benveniste, a primeira parte deixou de ser “discurso”, isto é, vida, para tornar-se “história”. Uma debreagem enunciativa (presente do indicativo) manifesta-se então e volta-se à vida presente. À vigília de outrora corresponde a vida de hoje, ao silêncio de antanho corresponde a não vida hodierna. O poeta está vivo e só, porque todos aqueles que ele amava estão mortos e enterrados (*estão todos dormindo, estão todos deitados*). A solidão no dia de São João anuncia a solidão depois da morte de seus próximos. A embreagem temporal resgatou o tempo das brumas da memória e a debreagem enunciativa recolocou-o lá novamente.

Existe outro procedimento para negar a instância do enunciado: a mistura dos níveis das instâncias enunciativas. Segundo Greimas e Courtés (1979, p. 125), há três níveis: 1) enunciador / enunciatário, o destinador e o destinatário implícitos da enunciação, logicamente pressupostos pela existência do enunciado; 2) narrador / narratário, o destinador e o destinatário do discurso explicitamente instalados no enunciado (1979, p. 242); interlocutor / interlocutário, o destinador e o destinatário de uma estrutura da comunicação reproduzida sob a forma de simulacro no interior do discurso, isto é, de um diálogo (1979, p. 191). Esses níveis podem ser desdobrados.

No conto de Júlio Cortázar *Continuidade dos parques*, analisado por Greimas em *De l'imperfection*, um homem está lendo um romance e ele é progressivamente absorvido pelo universo da ficção (1987, p. 55-68). O sujeito-leitor, situado no nível da enunciação, torna-se testemunha do encontro das personagens, actantes do enunciado, que são amantes urdindo a morte do marido. O amante segura um punhal e dirige-se para a casa do marido, que está sentado numa poltrona lendo um romance. Os diferentes níveis enunciativos interpenetram-se, criando uma continuidade entre o mundo “real” e o da ficção.

Os exemplos dados até agora são exemplos de *embreagem homocategórica*, que ocorre, “quando a debreagem e a embreagem que a segue afetam a mesma categoria, a de pessoa, a de espaço ou a de tempo” (1979, p. 121). A embreagem na qual as categorias presentes na debreagem e na embreagem subsequente são distintas é denominado *embreagem heterocategórica*. Um exemplo de embreagem heterocategórica é o emprego, muito frequente em português, de uma medida temporal para indicar uma medida espacial:

De carro, fica a três horas daqui.

Para que haja uma embreagem, as pessoas, os espaços e os tempos da enunciação e do enunciado devem ser desreferencializados, o que se produz quando se destroem a ilusão referencial e a ilusão enunciativa, isto é, quando se apresentam as pessoas, os espaços e os tempos como uma criação da linguagem e não como simulacros do mundo ou do ato de comunicação.

## 4. A discursivização da categoria de pessoa

### 4.1 O sistema de pessoa em português brasileiro

Do ponto de vista mórfico e semântico, o sistema de pessoa em português brasileiro é muito semelhante ao do francês, com exceção das formas de segunda pessoa que desapareceram em português moderno. Em seu lugar, empregam-se *você(s)* para o tratamento informal e *o(s) senhor(es)* e *a(s) senhora(s)* para o tratamento formal. Nota-se que, em lugar das formas de segunda pessoa, o português brasileiro usa formas de terceira pessoa, que são substitutos nominais dos pronomes pessoais. A forma *você* vem do pronome de tratamento *Vossa Mercê*.

A série completa das pessoas é a seguinte:

*eu*: primeira pessoa, a pessoa que fala;

*você (tu)*: segunda pessoa, aquela a quem se fala;

*ele*: terceira pessoa, substituto pronominal de um grupo nominal, do qual ele tira referência, actante do enunciado, de que falam eu e tu;

*nós*: não é a multiplicação de objetos idênticos, mas é a junção de um *eu* e de um *não eu*;

*vocês, o(s) senhor(es); a(s) senhora(s)* (*vós*): há um “*vós*” que é o plural de “*tu*” e outro “*vós*”, no qual *ele* ou *eles* se juntam a “*tu*”;

*eles*: pluralização de *ele*.

É preciso fazer ainda uma última observação. No extremo sul do Brasil, a forma de segunda pessoa do singular *tu* se conservou. Entretanto, na linguagem cotidiana, a concordância do verbo não se faz com a segunda, mas com a terceira pessoa.

Essa particularidade do português brasileiro de sempre empregar formas de terceira pessoa em lugar de formas de segunda levanta uma questão interessante: o sistema do português brasileiro põe em causa a descrição da categoria de pessoa feita por Benveniste (1966)? Não, porque, em Benveniste, as pessoas devem ser apreendidas como lugares vazios, que as diferentes línguas preenchem a sua maneira: primeira pessoa, a pessoa que fala; segunda pessoa, a pessoa a quem se fala; terceira pessoa, a pessoa de quem se fala.

O português brasileiro não faz uma operação de debreagem actancial enunciativa para discursivizar a segunda pessoa, mas realiza sempre uma operação de embreagem actancial para instalá-la no enunciado. O próprio Benveniste (1966) descreve esse uso da terceira pessoa com valor de segunda.

Ademais, para contestar a teoria da enunciação de Benveniste, não basta analisar como uma língua exprime uma determinada categoria. É preciso estudar conjuntamente a expressão da pessoa, do espaço e do tempo numa dada língua.

## 4.2 A debreagem actancial

A debreagem actancial enunciativa é a operação pela qual se constroem discursos em primeira e em segunda pessoa.

Eram felizes, e foi o marido que primeiro arrolou as qualidades novas de Tristão. A mulher deixou-se ir no mesmo serviço, e eu tive de os ouvir com aquela complacência, que é uma qualidade minha, e não das novas. Quase que a trouxe da escola, se não foi do berço. Contava minha mãe que eu raro chorava por mama; apenas fazia uma cara feia e implorativa. Na escola não briguei com ninguém, ouvia o mestre, ouvia os companheiros, e se alguma vez estes eram extremados e discutiam, eu fazia da minha alma um compasso, que abria as pontas aos dous extremos. Eles acabavam esmurrando-se e amando-me.

Não quero elogiar-me... Onde estava eu? Ah! no ponto em que os dous velhos diziam das qualidades do moço.

Nesse trecho do romance *Memorial de Aires*, de Machado de Assis (1979, v. I, p. 1151), o narrador em primeira pessoa faz seu próprio elogio, quando ele ouve o elogio de Tristão feito por seus amigos.

### CAPÍTULO CVI

... ou, mais propriamente, capítulo em que o leitor, desorientado, não pode combinar as tristezas de Sofia com a anedota do cocheiro. E pergunta confuso: — Então a entrevista da Rua da Harmonia, Sofia, Carlos Maria, esse chocalho de rimas sonoras e delinquentes é tudo calúnia? Calúnia do leitor e do Rubião, não do pobre cocheiro, que não proferiu nomes, não chegou sequer a contar uma anedota verdadeira. É o que terias visto, se lesses com pausa. Sim, desgraçado, adverte bem que era inverossímil que um homem, indo a uma aventura daquelas, fizesse parar o tálburi diante da casa pactuada. Seria pôr uma testemunha ao crime. Há entre o céu e a terra muitas mais ruas do que sonha a tua filosofia, — ruas transversais, onde o tálburi podia ficar esperando.

Nesse passo do romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis (1979, v. 1, p. 732), o narrador em primeira pessoa dirige-se a um leitor em segunda pessoa, criticando-o por não ter lido bem o romance.

A debreagem actancial enunciativa é a operação pela qual se enuncia um discurso em terceira pessoa.

Entre as muitas preocupações que disputavam a atenção de Clare Ogilvy naquela manhã de abril, a maior era a de fazer que o novo embaixador chegasse à Casa Branca na hora marcada. Michel telefonara-lhe havia pouco, comunicando que

seu patrão desejava deixar a residência às dez e meia em ponto (VERÍSSIMO, 1967, p. 40).

Nesse texto, o narrador está ausente do enunciado e apenas os actantes do enunciado figuram no discurso.

### 4.3 A embreagem actancial

Como foi dito anteriormente, essa embreagem consiste em neutralizar oposições na categoria de pessoa. Considerando que a primeira e a segunda pessoa do plural não são simples pluralizações da primeira e da segunda pessoa do singular, mas que, ao contrário, a terceira pessoa é simplesmente uma pluralização da pessoa correspondente do singular, cinco distinções aparecem nessa categoria. Cada pessoa pode ser utilizada no lugar de outra. Eis alguns exemplos.

i) Terceira pessoa no lugar da primeira do singular.

O Papa João Paulo II se despediu ontem dos brasileiros, depois de uma visita de dez dias a dez capitais, com votos de que o Brasil se torne uma nação próspera e digna, respeitosa dos valores fundamentais da pessoa humana:

- *O Papa* leva no fundo do coração o desejo e a esperança de que a Nação brasileira trilhe sempre a senda da valorização da dignidade do homem - disse (*O Globo*, 22/10/1991: p. 7).

O Papa toma a palavra, referindo-se a si mesmo na terceira pessoa e não na primeira do singular. As formas de terceira pessoa empregadas com o valor de *eu* são *ele / ela*, ou mais frequentemente um substantivo. Um nome próprio é, muitas vezes, utilizado no lugar do *eu*.

Pois foi *Ponciano* arrotar vantagem e aparecer, na boca de um taquaral, aquele pedaço de onça que em medida de olho nu ganhava de um garrote em tamanho e peso (CARVALHO, 1971, p. 46).

Como *Ponciano* é o próprio narrador, quando ele se denomina por seu nome, ele emprega uma terceira pessoa com o valor de uma primeira.

Esse tipo de neutralização é bastante corrente da linguagem cotidiana, quando, por exemplo, um pai diz a seu filho:

- Filho, o papai não quer mais que você faça isso.

Ela é também utilizada na linguagem oficial. Os requerimentos, por exemplo, são feitos em terceira pessoa.

Quando essa embreagem é realizada, o enunciador parece esvaziar-se de toda subjetividade e apresentar-se somente como um papel social. O exemplo abaixo é muito interessante para mostrar esse fato: Dom João I e o Mestre de Aviz são a mesma pessoa, o enunciador. No entanto, os dois papéis estão dissociados a fim de deixar claro de que são eles que estão em jogo no momento da fala.

Eia, pois: se não perdoais a *D. João I* uma suposta ofensa, perdoai-a ao *Mestre de Aviz*, ao vosso antigo capitão (Herculano, s.d., p. 228).

ii) Terceira pessoa no lugar da segunda do singular.

Era bilhete de Dona Esmeralda, com parabéns pelo que diziam de mim as gazetas. Também de Fonseca, que encontrei na rua depois, recebi os cumprimentos:

- Sim senhor! O *coronel* anda por cima da carne-seca. Não sai das folhas (1971, p. 231).

Nesse caso, "o coronel" significa *tu*. Dirige-se à pessoa com quem se fala por meio de um substantivo indicativo de um papel social. Pode-se também chamá-la por seu nome ou dizer *ele*. É o que ocorre neste exemplo de Herculano, no qual Afonso Henriques se dirige a Dom João I:

[...] só *D. João I* compreende Afonso Henriques; porque só *ele* compreende a valia destas duas palavras formosíssimas, palavras de anjo - pátria e glória (s.d., 229).

Essa embreagem é frequentemente empregada na linguagem coloquial. Por exemplo, uma mãe pergunta a seu filho:

O meu filhinho brincou muito?

O emprego da terceira pessoa em lugar da segunda indica afeto, ternura ou respeito, uma vez que o locutor exclui o outro da troca linguística e lhe dá um lugar especial, que não é instituído por um *eu*, como seria o lugar do *tu*. Quando se diz *A senhora está servida, Sua Excelência está satisfeito?*, o enunciador exclui-se da reciprocidade da troca linguística para mostrar um grande respeito. Esse uso pode denotar igualmente descontentamento ou desprezo, por exemplo, se essa forma se endereça a uma criança que já chamou três vezes sua mãe durante a noite: *Que é que ele quer agora?*

Há também o caso em que por respeito se emprega um pronome de terceira pessoa para se dirigir a qualquer um. É o caso do português brasileiro moderno, como já se mostrou.

iii) Segunda pessoa do singular no lugar da primeira do singular.

*Meu velho Aires*, trapalhão da minha alma, como é que *tu* comemoraste no dia 3 o ministério Ferraz, que é de 10? Hoje é que ele faria anos, *meu velho Aires*. Vês que

é bom ir apontando o que se passa; sem isso não *te lembrarias* nada ou *trocarias* tudo (ASSIS, 1979, v. 1, p. 1138).

Nesse caso, o narrador do *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, dirige-se a si mesmo, como se ele fosse uma segunda pessoa. Produz-se então um procedimento de desdobramento fictício do enunciador, que se constitui num outro, para ser o objeto de suas apreciações, de suas confidências, etc.

iv) Primeira pessoa do plural no lugar da primeira do singular.

É o que se chama plural majestático, de modéstia ou de autor. O *eu* dilui-se no anonimato do *nós* ou é amplificado. O que distingue um uso do outro é o tipo de texto em que figura esse *nós*. Quando ele aparece em alocações solenes, emanando de altas autoridades civis (chefes de Estado ou de governo) e eclesiásticas (papa ou bispos) ou em documentos oficiais, esse plural é majestático:

*Nós, durante Nosso Pontificado...*

Esse *nós* não situa a alta autoridade como uma simples subjetividade em uma relação de comunicação. Ao contrário, no plural chamado de modéstia, o *eu* evita colocar em evidência sua subjetividade, diluindo-a no *nós*:

O compadre compreendeu tudo, viu que Leonardo abandonava o filho, uma vez que a mãe o tinha abandonado e fez um gesto como quem queria dizer:

- Está bem, já agora... vá; *ficaremos* com uma carga às costas (ALMEIDA, s. d., p. 13).

O plural de autor, utilizado em obras científicas, em conferências, etc., é um caso diferente. O enunciador diz *nós*, porque ele não é um indivíduo que fala em seu próprio nome. Ele tem atrás de si uma comunidade científica, que fala em nome da Ciência, do Saber. O autor estabelece-se como um delegado dessa coletividade, cuja autoridade deriva da instituição científica e, para além dela, da própria Ciência.

Em português, como em francês, quando o *nós* representa um ser único, os adjetivos e os participios que a ele se referem são colocados no singular e no gênero correspondente ao sexo do ser designado. Esse acordo é o vestígio sintático da embreagem que precede a embreagem:

Antes sejamos breve que prolixo.

Com o mecanismo da embreagem, a língua permite que os pronomes derrapem e efetuem sua ancoragem em pontos de referência deslocados em relação às coordenadas enunciativas efetivas. Todas as unidades dêiticas que indicam o enunciador podem denotar o enunciatário e vice-versa. Pronomes amplificados podem significar pessoas

singulares e vice-versa; a não pessoa pode assinalar as pessoas e vice-versa. O *eu*, assim como o *aqui* e o *agora*, ancora o texto. A debreagem dá-lhe um caráter referencializado. A embreagem desestabiliza essa referencialização, mostrando o texto como uma enunciação, desvelando, portanto, a ilusão referencial.

## 5. A discursivização da categoria de tempo

### 5.1 O sistema temporal em português

Benveniste (1974, p. 73) diz que “o que o tempo linguístico tem de singular é que ele é organicamente ligado ao exercício da fala, que ele se define e se ordena como função do discurso. Esse tempo tem seu centro – um centro, ao mesmo tempo, gerador e axial – no *presente* da instância da fala”.

O discurso instaura um *agora*, o momento da enunciação. Em oposição ao *agora*, cria-se um *então*. Esse *agora* é, pois, o fundamento das oposições temporais da língua.

A temporalidade linguística concerne às relações de sucessividade e de concomitância entre os estados e as transformações que são representados no discurso. Ela ordena sua progressão, ela mostra os que são concomitantes, os que são anteriores e os que são posteriores. Há então um sistema temporal linguístico que se constrói em relação a marcos temporais instalados no discurso, assim como um sistema temporal que se estabelece em função do presente implícito da enunciação. Benveniste (1966) assinalou a presença de dois sistemas temporais na língua. Ele denominou-os sistemas do “discurso” e da “história”.

Explicitemos melhor essa questão. Existem na língua dois sistemas temporais: um é diretamente relacionado ao momento da enunciação e o outro é ordenado em função de momentos de referência instalados no enunciado. Assim, temos um sistema enunciativo no primeiro caso e um sistema enuncivo no segundo. No entanto, considerando que o momento da enunciação constitui o eixo fundamental de ordenamento temporal da língua, os momentos de referência estão em relação com ele. Por isso, ao momento da enunciação aplica-se a categoria topológica *concomitância vs. não concomitância* (*anterioridade vs. posterioridade*) e obtêm-se três momentos de referência: concomitante, anterior e posterior ao momento da enunciação.

Se o momento de referência é concomitante ao momento da enunciação, utiliza-se o sistema enunciativo, já que tudo está referido a este momento. Convém lembrar que esse momento da referência só é explicitado em certas ocorrências (por exemplo, quando a recepção e a produção não são simultâneas, como no caso de uma carta).

Se o momento de referência é anterior ou posterior ao momento da enunciação, deve ser sempre explicitado. Dois momentos de referência são, portanto, explicitados: um passado e um futuro, que ordenam dois subsistemas temporais enuncivos.

O momento dos acontecimentos (estados e transformações) é ordenado em relação aos diferentes momentos de referência. Essa ordenação faz-se aplicando a categoria topológica *concomitância vs. não concomitância (anterioridade vs. posterioridade)* aos diferentes momentos de referência.

Há, pois, três momentos estruturalmente relevantes na constituição do sistema temporal: o momento da enunciação (ME), o momento de referência (MR) e o momento do acontecimento – o que ocorreu (MA).

Há, por conseguinte, na língua, um sistema temporal enunciativo, quando o momento de referência é concomitante com o momento da enunciação, e um sistema enuncivo, que comporta dois subsistemas: um é comandado pelo momento de referência passado e outro, pelo momento de referência futuro. Assim, se se levam em conta as relações constitutivas da categoria do tempo, e não a morfologia, há nove tempos na língua:

- a) no sistema enunciativo (momento de referência concomitante com o momento da enunciação): concomitância com o momento de referência – presente do presente; anterioridade ao momento da enunciação – passado do presente (pretérito perfeito 1); posterioridade em relação ao momento da enunciação – futuro do presente;
- b) no subsistema enuncivo do passado (momento de referência anterior ao momento da enunciação): concomitância limitada em relação ao momento de referência – presente do passado (pretérito perfeito 2); concomitância não limitada em relação ao momento de referência – presente do passado (pretérito imperfeito); anterioridade a esse momento – passado do passado (pretérito mais-que-perfeito simples e composto); posterioridade imperfectiva a esse momento – futuro do passado (futuro do pretérito simples); posterioridade perfectiva a esse momento – futuro do passado (futuro do pretérito composto);
- c) no subsistema enuncivo do futuro (momento de referência posterior ao momento da enunciação): concomitância com o momento de referência – presente do futuro; anterioridade a esse momento – futuro anterior (futuro do presente composto); posterioridade ao momento de referência – futuro do futuro.

A localização temporal é determinada pelos tempos do indicativo, porque o emprego dos tempos do subjuntivo é regido pela concordância dos tempos. Como o português possui seis formas temporais no subjuntivo (presente, pretérito imperfeito, pretérito perfeito, pretérito mais-que-perfeito, futuro do presente e futuro do pretérito), todas utilizadas correntemente, mesmo na linguagem cotidiana, seu emprego obedece a um complexo jogo de concordância dos tempos.

Comparativamente ao sistema temporal do francês, o sistema do português apresenta algumas diferenças. A primeira é o valor do pretérito perfeito simples e do pretérito perfeito composto. Benveniste (1966) mostra que, em francês, a diferença central entre

o *passé composé* e o *passé simple* é que o último é um tempo da história, enquanto o outro é um tempo do discurso. O *passé composé* indica uma anterioridade em relação ao presente; o *passé simple*, uma concomitância relativa a um momento de referência no passado. Como o pretérito perfeito composto perdeu seu valor temporal em português e tem atualmente um valor aspectual durativo (continuativo ou iterativo) e inacabado, o pretérito perfeito simples exprime dois tempos: o passado do presente (a anterioridade a um momento de referência presente) e o presente do passado (a concomitância em relação a um momento de referência passado). Há, funcionalmente, dois passados simples: o número 1, que é um tempo do sistema enunciativo, e o número 2, que pertence ao sistema enuncivo. O pretérito perfeito composto conserva seu valor de anterioridade apenas em casos muito restritos, para exprimir um fato que acaba de produzir-se. Por exemplo, um orador termina seu discurso dizendo *Tenho dito*.

Além disso, não há tempos sobrecompostos e o passado anterior, que existia em português arcaico, desapareceu.

Os advérbios e as locuções adverbiais de tempo articulam-se igualmente em um sistema enunciativo e um sistema enuncivo. O primeiro centra-se num momento de referência presente, idêntico ao momento da enunciação; o segundo organiza-se em torno de um momento de referência (passado ou futuro) inscrito no enunciado, o que significa que na categoria dos advérbios não há subsistemas, nem em relação a um momento de referência passado nem em relação a um momento de referência futuro. A categoria topológica *concomitância vs. não concomitância (anterioridade vs. posterioridade)* aplica-se a cada momento de referência (enunciativo e enuncivo). Por exemplo, no sistema enunciativo *hoje, ontem* e *amanhã* exprimem os termos da categoria topológica. No sistema enuncivo, são correspondentes a eles os termos *no mesmo dia, na véspera, no dia seguinte*. As locuções com *próximo* pertencem ao sistema enunciativo; as com *seguinte*, ao sistema enuncivo.

## 5.2 A debreagem temporal

A debreagem temporal enunciativa é a operação pela qual se localizam, temporalmente, os acontecimentos com os tempos enunciativos: o presente do presente, o passado do presente e o futuro do presente.

— Anda, aprende, tola. Cansas-te em abrir caminho para ela e ela é que vai gozar da vida, enquanto aí ficas na caixinha de costura. Faze como eu, que não abro caminho para ninguém. Onde me espetam, fico.

Contei esta história a um professor de melancolia, que me disse, abanando a cabeça:

— Também eu tenho servido de agulha a muita linha ordinária!

Esse trecho é o final do conto *Um apólogo*, de Machado de Assis (1979, v. 2, p. 556). Essa narrativa conta a discussão, enquanto uma costureira fazia um vestido de baile para uma

baronesa, entre uma agulha e um novelo de linha, cada um reivindicando a primazia sobre o outro. Três turnos de fala aparecem nele: o do alfinete, o do narrador e o do professor de melancolia. A localização temporal efetua-se com os tempos enunciativos: presente e passado do presente.

A debreagem temporal enunciativa é a operação pela qual se localizam, temporalmente, os acontecimentos com os tempos enunciativos do subsistema do passado, presente do passado (pretérito perfeito 2 ou pretérito imperfeito), passado do passado (pretérito mais-que-perfeito simples ou composto) ou futuro do passado (futuro do pretérito simples ou composto), ou com os tempos enunciativos do subsistema do futuro, presente do futuro, futuro anterior ou futuro do futuro.

Rubião foi recolhido a uma casa de saúde. Palha esquecera a obrigação que Sofia lhe impôs, e Sofia não se lembrou mais da promessa feita à rio-grandense. Cuidavam ambos de outra casa, um palacete em Botafogo, cuja reconstrução estava prestes a acabar, e que eles queriam inaugurar, no inverno, quando as câmaras trabalhassem, e toda a gente houvesse descido de Petrópolis. Mas agora a promessa foi cumprida; Rubião deu entrada no estabelecimento, onde ficou ocupando uma sala e um quarto especiais, recomendado pelo Dr. Falcão e pelo Palha. Não resistiu a nada; acompanhou-os com satisfação, e entrou nos seus aposentos, como se os conhecesse desde muito (Machado de Assis, 1979, v. I, p. 799).

Nesse trecho, a localização temporal dos acontecimentos é discursivizada por meio dos tempos do subsistema do passado: presente do passado (pretérito perfeito 2 e pretérito imperfeito) e passado do passado (pretérito mais-que-perfeito).

Naquele dia o renovo do Senhor será belo e glorioso, e o fruto da terra será o orgulho e a glória dos sobreviventes de Israel.

Os que forem deixados em Sião e ficarem em Jerusalém serão chamados santos: todos os inscritos para viverem em Jerusalém (Isaías, 4, 2-3).

Os acontecimentos são concomitantes com o momento de referência futuro *naquele dia*, são então discursivizados empregando o presente do futuro.

### 5.3 A embreagem temporal

Ao contrário da debreagem, que é a projeção para fora da instância da enunciação dos tempos que servem para constituir o enunciado, seja um enunciado que institui um simulacro da enunciação, seja um enunciado que não representa uma enunciação, a embreagem temporal é o efeito de retorno à instância da enunciação, produzido pela suspensão da oposição entre certos termos da categoria de tempo (GREIMAS; COURTÉS, 1979). De fato, a debreagem cria seja uma enunciação enunciada, em que os tempos

do enunciado simulam os tempos da enunciação, seja um enunciado enunciado, em que se tem a ilusão de estar diante da temporalidade dos acontecimentos. Tem-se a impressão de estar sempre em presença de uma temporalidade não linguística: tempo do ato de dizer no primeiro caso; tempo dos acontecimentos no segundo. Ora, quando se neutralizam termos da categoria de tempo, o efeito de sentido obtido é que o tempo é uma pura construção do enunciador, que presentifica o passado, torna presente o futuro, etc. Assim, com esse procedimento, passa-se da ilusão enunciativa da naturalidade dos tempos do dizer e do dito, da quimera segundo a qual o tempo linguístico é o tempo do mundo, à certeza de que o tempo é um efeito de sentido produzido na e pela enunciação.

No caso dos tempos verbais, podem-se neutralizar:

- a) um tempo enunciativo e um tempo enuncivo correspondente;
- b) um termo da categoria topológica e um outro no interior do mesmo sistema ou subsistema temporal;
- c) um termo da categoria topológica com um outro de um sistema ou de um subsistema temporal distinto.

O resultado da neutralização manifesta-se sempre por um dos tempos cuja oposição foi suspensa. É evidente que, nesse caso, um tempo será utilizado com valor de outro, porque, do contrário, a neutralização não seria percebida.

Um exemplo do primeiro caso é a neutralização do presente e do pretérito imperfeito, em proveito do segundo tempo do par.

Agora eu *era* herói  
E o meu cavalo só *falava* inglês.  
A noiva do cowboy  
*Era* você, além das outras três.  
Eu *enfrentava* os batalhões,  
Os alemães e seus canhões.  
*Guardava* o meu bodoque  
E *ensaiava* o rock para as matinês.  
(Chico Buarque, "João e Maria")

Os pretéritos imperfeitos exprimem uma concomitância, não em relação a um marco temporal passado, mas ao *agora*. Eles são então empregados no lugar do presente. Esses imperfeitos pertencem ao indicativo, o modo empregado pelo falante para situar a ação na realidade. Entretanto, como o imperfeito exprime o imperfectivo, isto é, ele apresenta o processo sem precisar seus limites inicial e final, a língua o emprega com o valor de presente para criar um efeito de sentido de irrealidade, para manifestar fatos hipotéticos. Ademais, como o imperfeito situa os fatos no passado, essa embreagem emprega o tempo que afasta os fatos do presente para exprimir acontecimentos deslocados da realidade.

O segundo caso pode ser exemplificado, por exemplo, quando a oposição entre a concomitância (pretérito imperfeito) e a posterioridade (futuro do pretérito) do subsistema enuncivo do passado é suspensa.

Ai, palavras, ai, palavras,  
que estranha potência, a vossa!  
Perdão *podíeis* ter sido!  
- sois madeira que se corta. (MEIRELES, 1985, p. 492).

Esse trecho pertence ao poema "Romance das palavras aéreas", de Cecília Meireles, que compara dois tempos: um *então*, que é o tempo da vida, das promessas de liberdade, e um *agora*, que é o tempo da prisão, da tortura, da morte. Em relação ao momento passado, num tempo posterior, as promessas poderiam ter-se realizado. Essa probabilidade é expressa pelo pretérito imperfeito *podíeis* e não pelo futuro do pretérito (*poderíeis*), para criar um efeito de sentido de certeza. O imperfeito indica que o que estava previsto para o futuro era inevitável. Essa certeza, no entanto, foi cortada pela brutalidade da repressão portuguesa. O presente do indicativo mostra que a morte tomou o lugar do que parecia certo para quem pregava a independência da colônia. O imperfeito com o valor de futuro do pretérito exprime, portanto, uma consequência de um fato passado, que é considerada como inevitável pelo enunciador, mas que não se realizou.

O terceiro caso ocorre, quando se neutraliza, por exemplo, a concomitância em relação ao momento de referência presente (presente) e a posterioridade a um momento de referência passado, futuro do passado (futuro do pretérito).

Felizmente, ele reagiu depressa. Um passo a mais e o carro o *esmaga*.

O presente *esmaga* não marca uma concomitância ao *agora*, mas indica a posterioridade em relação ao marco temporal passado *naquele momento*. A finalidade dessa construção é sublinhar a fatalidade da consequência em relação à causa expressa. A consequência é apresentada como real, embora seja hipotética.

O que se disse a respeito dos tempos verbais se aplica também aos advérbios de tempo. É preciso lembrar, entretanto, que só se neutralizam os advérbios que manifestam de fato o tempo linguístico e não as precisões cronológicas que são aportadas a ele. Por exemplo, o advérbio *agora*, que indica uma concomitância em relação ao momento da enunciação, pode ser utilizado no lugar de *há pouco tempo* e *daqui a pouco*, respectivamente anterioridade e posterioridade em relação ao momento da enunciação, para marcar um passado recente e um futuro imediato, a saber, para mostrar a proximidade do passado e do futuro em relação ao momento da enunciação. Em português, emprega-se o diminutivo de *agora*, para reforçar o caráter recente ou iminente, respectivamente, do passado e do futuro.

Saiu *agorinha*.  
Vamos começar a lição *agorinha* mesmo.  
Estou fora dessa, cheguei *agorinha*.

Outro processo de denegação da instância do enunciado é a presentificação do passado e a presentificação do futuro (chamadas analepse e prolepse na linguagem verbal e *flashback* e *flashforward* no cinema).

A questão que se coloca agora é saber como a embreagem temporal pode ser percebida no discurso. Se a embreagem, como dizem Greimas e Courtés (1979, p. 119), pressupõe uma debreagem anterior, visto que não há neutralização sem oposição, “a embreagem deve deixar alguma marca discursiva da debreagem anterior”. Quando uma embreagem temporal tem lugar, uma marca temporal que permite reconhecer que um tempo verbal ou um advérbio são empregados com valor de outro deve, por conseguinte, aparecer no contexto. Por exemplo, em “Daqui a um mês estou de volta. Vou amanhã” (ASSIS, 1979, v. I, p. 650), constata-se que o presente tem o valor de um presente do futuro e que há, portanto, uma embreagem, porque *daqui a um mês* e *amanhã* indicam que o acontecimento expresso pelo verbo é concomitante a uma posterioridade ao momento da enunciação.

O sistema do tempo organiza-se na língua de uma maneira absolutamente simétrica. O discurso, porém, misturando perspectivas, confundindo os termos da categoria topológica, subvertendo as oposições, produz uma “vertigem temporal” de que ele se serve para criar efeitos de sentido.

## 6. A discursivização da categoria de espaço

### 6.1 O sistema da localização espacial em português

A língua serve-se de várias categorias para proceder à localização no espaço. No entanto, do ponto de vista da enunciação, essa localização efetua-se fundamentalmente por meio dos demonstrativos e dos advérbios de lugar. O espaço linguístico propriamente dito é ordenado a partir do *aqui*, isto é, a partir do espaço do *ego*. Todos os objetos são assim localizados, sem que seu lugar no mundo tenha qualquer importância, porque aquele que os situa se coloca como o centro e o ponto de referência da localização.

O português, diferentemente do francês, tem um sistema tricotômico de demonstrativos. Em função dêitica, *este* e *esse* indicam o espaço da cena enunciativa e *aquela*, o que está fora dela. *Este*, por sua vez, marca o espaço do enunciador, isto é, o que está próximo do *eu*; *esse* marca o espaço do enunciatário, isto é, o que está próximo do *tu*.

Atualmente, a oposição *este/esse* está em vias de desaparecer. Os dois demonstrativos tornaram-se equivalentes e encontram-se em variação livre. O sistema dos demonstrativos passa então de um sistema tricotômico a um sistema dicotômico, em que os valores serão

os seguintes: *este/esse* assinalam a proximidade dos actantes da enunciação e *aquela*, a distância desses actantes.

Os advérbios de lugar constituem duas séries: uma tricotômica, *aqui*, *aí* e *ali*, e outra dicotômica, *cá* e *lá*. *Aqui* marca o espaço do *eu*; *aí*, o espaço do *tu*; *ali*, o espaço fora da cena enunciativa. *Cá* indica o espaço da enunciação e *lá*, o espaço fora da cena enunciativa.

## 6.2 A debreagem espacial

A debreagem espacial enunciativa é a operação pela qual a localização espacial é ordenada em relação ao espaço da enunciação, o *aqui*.

Não permita Deus que eu morra,  
Sem que volte para *lá*;  
Sem que desfrute os primores  
Que não encontro por *cá*;  
Sem qu'inda aviste as palmeiras  
Onde canta o Sabiá (DIAS, 1957, p. 84).

Nesse trecho da *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias, o espaço é organizado em relação ao *aqui* da enunciação. A fim de exaltar as belezas de sua terra natal, o poeta opõe o espaço do exílio (*cá*) ao espaço da terra natal (*lá*).

A debreagem espacial enunciativa é a operação pela qual a localização espacial não tem qualquer relação com o espaço da enunciação.

De um dos cabeços da *Serra dos Órgãos* desliza um fio d'água que se dirige para o norte, e engrossado com os mananciais, que recebe no seu curso de dez léguas, torna-se rio caudal.

É o *Paquequer*: saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente, vai depois se espreguiçar na várzea e embeber no Paraíba, que rola majestosamente em seu vasto leito.

Dir-se-ia que vassalo e tributário desse rei das águas, o pequeno rio, altivo e sobranceiro contra os rochedos, curva-se humildemente aos pés do suserano. Perde então a beleza selvática; suas ondas são calmas e serenas como as de um lago, e não se revoltam contra os barcos e canoas que resvalam sobre elas: escravo submisso, sofre o látigo do senhor (ALENCAR, 1969, p. 1).

A localização do rio Paquequer é criada no enunciado sem nenhuma referência ao espaço da enunciação.

### 6.3 A embreagem espacial

A embreagem espacial é o efeito de retorno à instância da enunciação, produzido pela suspensão da oposição entre certos termos da categoria de espaço.

Eu só queria estar lá para receber *estes* cachorros a chicote (REGO, 2006, p. 337).

O advérbio *lá* denota que o espaço em que estão as pessoas que o falante queria receber a chicotadas está fora da situação de enunciação. Apesar disso, ele emprega *estes* no lugar de *aqueles*. Esse uso, que torna as personagens presentes na cena enunciativa, revela o interesse particular do enunciador no evento.

## 7. Os efeitos de sentido produzidos pela embreagem

Os efeitos de sentido criados pelas embreagens de pessoa, de tempo e de espaço não se fragmentam numa multiplicidade incontável de significações, mas são subordinados à categoria semântica:

*aproximação vs. distanciamento.*

A aproximação produz-se, quando se vai, na categoria de pessoa, da terceira pessoa para a primeira; na categoria de tempo, do momento de referência passado ou futuro para o momento de referência presente, assim como do momento do acontecimento passado ou futuro para o momento do acontecimento presente; na categoria de espaço, do espaço fora da cena enunciativa para o espaço do enunciador. O distanciamento realiza-se quando se faz o percurso inverso em cada categoria.

Se *aproximação* e *distanciamento* são considerados os termos *a* e *b* de uma categoria semântica, deve ser prevista a existência dos termos *não a* e *não b*.

No que concerne à categoria de pessoa, *aproximação* apresenta-se como *subjetividade* e *distanciamento* como *objetividade*.

Empregar a terceira pessoa no lugar de outra pessoa qualquer consiste em esvaziar a pessoa de toda a subjetividade e realçar uma objetivação, isto é, sublinhar o papel social em detrimento da individualidade:

É chegada a altura de se revelar que *este autor* (= eu) em um momento se achou semelhante aos deuses (José Saramago, *Folha de S. Paulo*, 24/10/1993: 1-3).

Servir-se da primeira pessoa para significar outra é subjetivizar o discurso, diminuir o papel social, pôr em evidência a subjetividade:

Como vai para a Vinte e Três de Maio? *Pego* (= você pega) a primeira à esquerda, *subo* a rampa até o farol, *sigo* em frente e *já estou* no acesso para a Vinte e Três de Maio (informação dada a um motorista).

No que diz respeito à categoria do tempo, *aproximação* e *distanciamento* apresentam-se sob a forma de três outras categorias semânticas:

- uma para os efeitos de sentido temporais *stricto sensu*:

*conjunção vs. deslocação*;

- uma para os efeitos de sentido modais:

*realidade vs. virtualidade*;

- outra para os efeitos de sentido aspectuais:

*inacabado vs. não começado*.

A *conjunção* pode concretizar-se como uma ressonância no momento de referência.

Tinha vindo do Zaire muito novo, lá nascera. Os pais se tinham exilado no Zaire durante a guerra de independência de Angola e ele *nasceu* em Kinshasa. *Voltou* com a independência, *aprendeu* o português, *esqueceu* o lingala, e *se integrou* (PEPETELA, 1989, p. 122).

O romance *Lueji*, de Pepetela, é narrado no passado. Em relação a um momento de referência (ano de 1999), a vinda da personagem do Zaire, seu nascimento e o exílio de seus pais são anteriores e, por isso, são narrados no pretérito mais-que-perfeito. Mas o fato de que a personagem nasceu em Kinshasa, de que ela retornou depois da independência, de que aprendeu português, de que esqueceu o lingala e de que se integrou, tudo isso também é anterior. E, no entanto, todos esses fatos são relatados no presente do passado (concomitância temporal em relação ao momento de referência: pretérito perfeito 2), porque eles têm uma ressonância no momento da narrativa. Como explica o narrador, após a independência os "antigos emigrados" de retorno a Angola não eram bem-vistos.

A *realidade* pode manifestar-se como certeza das ações futuras, como inevitabilidade, como necessidade; a *virtualidade*, como suposição, como dúvida, como hipótese, como incerteza, como probabilidade, como atenuação dos fatos.

- Ele não quer que eu fique solteira toda a vida, não?

- Não tem poder para isso. Mas bem que *queria*, acho. Ou não sabes, maninha? (PEPETELA, 1989, p. 136).

Esse diálogo está ancorado no momento de referência presente. No lugar de dizer *Mas bem que quer, acho*, que indica realidade, diz-se *Mas bem que queria, acho*, que assinala virtualidade, que se manifesta como atenuação, porque *queria* é um tempo do subsistema da anterioridade.

O *inacabado* manifesta a inevitabilidade da ação futura, porque ele a mostra como já começada, e a imperfectividade no acontecimento passado.

- Devem agradecer é a Ndumba uo Tembo, é ele o grande caçador que fez tudo.

Além de corajosa, como poucos, também era modesta, como deve ser um eleito pelos espíritos, assim diziam os velhos, e os mais novos concordavam. Ndumba estava com um sorriso contrafeito, pois a vitória lhe escapava (PEPETELA, 1989, p. 134-135).

Todo o povo festejava a rainha porque ela teria matado o leão que iria devorar Ndumba uo Tembo. Na verdade, fora ele quem matara o leão. Assim, quando o povo começa a louvar a rainha, a vitória já lhe escapara. Utilizando o pretérito imperfeito (concomitância durativa) no lugar do mais-que-perfeito, o narrador cria um efeito de sentido de imperfectividade do fato passado, de um longo desenrolar-se, que assinala que tudo ia ferindo lentamente o amor próprio do guerreiro.

No que concerne à categoria de espaço, *aproximação* e *distanciamento* apresentam-se como presentificação e absenteização.

A não presentificação afasta alguém ou alguma coisa do enunciador sem retirá-lo da situação enunciativa, o que assinala certo desinteresse de sua parte.

Fortunato! Leve esse homem daqui! (SABINO, 1985, p. 26).

Nesse caso, emprega-se *esse*, que marca o espaço do enunciatário, no lugar de *este*, que indica o espaço do enunciador.

## 8. Conclusão

As categorias de pessoa, de espaço e de tempo são regidas pelos mesmos princípios. Com efeito:

- a) os actantes, os tempos e os espaços linguísticos são criados na e pela enunciação;
- b) cada uma dessas categorias apresenta um sistema enunciativo e um sistema enuncivo: os actantes, os tempos e os espaços relacionados diretamente à enunciação pertencem ao primeiro; os actantes, os tempos e os espaços do enunciado pertencem ao segundo;

- c) as pessoas, os tempos e os espaços do sistema enuncivo são indiretamente regidos pela enunciação, porque o *ele*, o *então* e o *alhures* ganham sentido por sua relação com o *ego*, o *hic* e o *nunc* da enunciação;
- d) num texto, diferentes instâncias da enunciação podem ser criadas pelo procedimento de delegação de vozes (cf. o discurso direto); cada uma dela é um *ego-hic-nunc*.

A debreagem actancial, temporal e espacial enunciativa é a projeção no enunciado das pessoas, dos tempos e dos espaços enunciativos. Na debreagem actancial, temporal e espacial enunciativa, projetam-se no enunciado apenas as pessoas, os tempos e os espaços enuncivos.

A embreagem produz-se pela suspensão das oposições que estruturam as categorias de pessoa, de tempo ou de espaço, o que leva à utilização de uma pessoa no lugar de outra, de um tempo por outro e de um espaço com valor de outro. As embreagens produzem os efeitos de sentido de *aproximação* e de *distanciamento*, que se apresentam como *subjetividade* e *objetividade* na categoria de pessoa; como *conjunção* e *deslocação*, *realidade* e *virtualidade*, *inacabado* e *não começado* na categoria de tempo; como *presentificação* e *absenteização* na categoria de espaço.

Essa compreensão semiótica mais ampla dos conceitos de debreagem e de embreagem oferece aos linguistas um modelo explicativo de todas as possibilidades de discursivização das categorias de pessoa, de tempo e de espaço. A semiótica pode também oferecer à linguística modelos de discursivização das outras categorias da língua, como a modalidade, o aspecto, a quantidade (FIORIN, 2012).

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, J. de. *O guarani*. São Paulo: Saraiva, 1969. v. I.
- ALMEIDA, M. A. de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Ática, s.d.
- ASSIS, M. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. v. 1 e v. 2.
- BANDEIRA, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.
- BENVENISTE, É. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.
- BENVENISTE, É. *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard, 1974.
- BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: EdUSC, 2003.
- BUTOR, M. *Répertoire II. Études et conférences 1959-1963*. Paris: Minuit, 1964.

- CARVALHO, J. C. de. *O coronel e o lobisomem*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- COQUET, J.-C. *Le discours et son sujet*. Paris: Klincksieck, 1984.
- DIAS, G. *Poesias completas*. São Paulo: Saraiva, 1957.
- FIORIN, J. L. Modalização: da língua ao discurso. In: FIORIN, J. L. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 113-133.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.
- GREIMAS, A. J. *De l'imperfection*. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.
- HERCULANO, A. A abóboda. In: LAGES, A. *Florilégio Nacional*. São Paulo: LES, s.d.
- MEIRELES, C. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- PEPETELA. *Lueji*. Luanda: União de Escritores Angolanos, 1989.
- RAMOS, G. *Memórias do cárcere*. São Paulo: Martins, 1972.
- REGO, J. L. do R. *Fogo morto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- SABINO, F. *A faca de dois gumes*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- VERÍSSIMO, É. *Senhor embaixador*. Porto Alegre: Globo, 1967.

### **Como citar este trabalho:**

FIORIN, Jose Luiz. A respeito dos conceitos de debreagem e de embreagem: as relações entre semiótica e linguística. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 12-38, jun. 2022. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v15i1.8970>.

# A. J. GREIMAS: EDUCAÇÃO, CONVICÇÕES, CARREIRA<sup>1</sup>

## A. J. GREIMAS: EDUCATION, CONVICTIONS, CAREER

Thomas F. BRODEN<sup>2</sup>

Tradução e notas de Valdenildo dos Santos<sup>3</sup>  
e de Maria Luceli Faria Batistote<sup>4</sup>

**Resumo:** Este artigo descreve a formação do semiótico A. J. Greimas (1917-1992) e explora como ela contribuiu para moldar as ideias subsequentes de sua vida. Uma narrativa inicial caracteriza o contexto linguístico e cultural em que ele cresceu, relata sua escolaridade na Lituânia e detalha seus estudos universitários na França dos anos 1930. Este relato destaca os indivíduos, os métodos, os autores e os livros de sua juventude que se mostraram particularmente significativos para ele. Uma segunda seção, mais longa, sintetiza então as experiências relatadas. Quatro tradições culturais e intelectuais desempenharam um papel importante no desenvolvimento de Greimas: lituânia, eslava, germânica e francesa. Ele teve um interesse particular em poesia, na Idade Média, na filosofia, na história, no modernismo e na filologia. O artigo indaga sobre a maneira como essas heranças, artes e temas formaram a visão que se seguiu de suas ideias e de sua carreira.

**Palavras-chave:** A. J. Greimas (1917-1992). Semiótica francesa. Historiografia da Lituânia. Linguística. Filosofia: poesia existencialista. Modernismo.

---

1 O artigo "A. J. Greimas: Education, Convictions, Career" foi publicado originalmente na *The American Journal of Semiotics (TAJS)*, v. 31, n. 1-2, p. 1-27, Primavera-Verão de 2015.

2 Professor de Língua Francesa e de Literatura Comparada na School of Languages and Cultures da Purdue University, West Lafayette, Indiana, USA.

3 Docente da UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.  
E-mail: lavsothnas@hotmail.com

4 Docente da UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.  
E-mail: marialucelifaria@gmail.com

**Abstract:** This article describes the upbringing and education of the semiotician A. J. Greimas (1917–1992) and explores how they contributed to shaping his subsequent life of ideas. An initial narrative characterizes the linguistic and cultural context in which he grew up, relates his schooling in Lithuania, and details his university studies in 1930s France. This account highlights the individuals, methods, authors, and books of his youth which proved particularly significant for him. A longer second section then synthesizes the experiences recounted. Four cultural and intellectual traditions played a leading role in Greimas development: Lithuanian, Slavic, Germanic, and French. He took a particular interest in poetry, the Middle Ages, philosophy, history, modernism, and philology. The essay inquires into the ways in which these heritages, arts, and topics informed the ensuing evolution of his outlook, his ideas, and his career.

**Keywords:** A. J. Greimas (1917-1992). French semiotics. Lithuania historiography. Linguistic. Philosophy: existentialism poetry. Modernism.

Com dezesseis monografias traduzidas em doze línguas, A. J. Greimas (1917-1992) desenvolveu métodos semióticos que combinam rigor científico e interpretação humanística com o objetivo de analisar culturas, documentos e produções não-verbais. Durante vinte e cinco anos, seu seminário na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais em Paris foi a base para a construção de um grupo de pesquisa interdisciplinar em semiótica que atraiu estudantes e colegas de todo o mundo. Na elaboração de suas iniciativas, ele colaborou estreitamente com alguns dos mais proeminentes pensadores de sua época, incluindo Roland Barthes, Michel de Certeau, Roman Jakobson, Julia Kristeva, Lévi-Strauss, Jurij Lotman e Paul Ricoeur. Hoje, várias universidades oferecem programas de pós-graduação especificamente focados nas abordagens que ele iniciou.

Greimas obteve seus diplomas de graduação e pós-graduação na França, viveu naquele país por cerca de trinta e sete anos e ensinou francês em instituições de ensino superior durante trinta e seis anos. No entanto, ele era de origem lituana, onde passou a maior parte dos primeiros trinta anos de sua vida. Apesar de seu domínio da “linguagem de Molière” e de seu profundo conhecimento da cultura gaulesa, sempre foi tratado como um estrangeiro junto ao grupo dos intelectuais franceses – e se considerava assim. Isto em uma época em que relativamente poucos estudiosos de fora do país ocupavam posições em prestigiadas instituições francesas de ensino superior e pesquisa. Traços de sotaque e certos maneirismos rústicos preconizavam disparidades intelectuais: um discurso erudito estranho à retórica acadêmica francesa convencional, referências a pensadores que não pertenciam ao grupo principal e com um projeto de pesquisa curiosamente mutante e extenso. Tais excentricidades cognitivas surgem em parte do gesto transdisciplinar fundador dos princípios epistemológicos de adaptação de um campo da ciência para outro. Todavia, as bases intelectuais de Greimas se situam, em parte, à margem das tradições francesas, enquanto uma figura como Barthes conseguia criar uma voz distinta e explorar uma ampla gama de tópicos e campos, porquanto se inclinava muito mais próximo do estilo gaulês.

Seria razoável assumir aspectos do pensamento de Greimas que parecem estranhos em um contexto francês que resultam, pelo menos em parte, de sua formação e educação fora do país e de sua esfera romântica. Contudo, poucas informações sobre sua juventude e certamente sobre os trinta e sete anos que viveu fora da França estão disponíveis; uma série de artigos recontam destaques de sua vida inicial e educação (BRODEN, 2011; KAŠPONIS, 2009, 2014; PELECKIS-KAKTAVIČIUS, 2011). A pesquisa em lexicologia histórica realizada durante seus estudos de doutorado está bem documentada na dissertação defendida em 1948 quando tinha trinta e um anos de idade; e em artigos teóricos que publicou simultaneamente (1948a, 1948b, GREIMAS; MATORÉ, 1948, 1950). Grande parte de sua pesquisa em semiótica está disponível em inglês, como as inteligíveis introduções curtas às suas ideias (por exemplo, BRODEN, 1995; PERRON, 2006; PERRON; DANESI, 1993). Todavia sua biografia e sua vida de ideias durante as três primeiras décadas de existência permanecem em grande parte um terreno ainda não explorado.

Baseado numa biografia intelectual em progresso, este artigo se origina de documentos de arquivos, correspondência, fontes lituanas publicadas e entrevistas com Greimas e outros, a fim de esboçar as características principais do desenvolvimento intelectual de A. J. Greimas, desde o início até ao ponto em que terminou toda a sua escolaridade, com exceção ao período de seu doutorado. O artigo descreve o contexto linguístico e cultural em que Greimas fora criado, especifica as tradições acadêmicas nas quais fora educado e destaca pessoas, métodos, autores e livros de sua juventude que tiveram um impacto significativo sobre sua formação. Uma narrativa cronológica traça sua educação na Lituânia, detalha seus estudos universitários na França dos anos 30 e conclui em um momento em que a maior parte da Europa foi envolvida pela Segunda Guerra Mundial. Uma discussão, então, sintetiza as experiências descritas e extrapola sua trajetória subsequente na evolução das ideias e da carreira de Greimas em que certas lições iniciais ofereciam competências críticas que exerciam efeitos determinantes, e outras provavam ser becos sem saída e muitos preparavam o terreno para descobertas posteriores em uma determinada língua, tradição, disciplina ou metodologia. Naturalmente, como a maioria de nós, Greimas continuou a aprender, crescer e mudar de maneiras imprevisíveis ao longo de sua vida.

## **1. Educação de Greimas (1917-1940)**

### **1.1 Infância (1917-1931)**

Algirdas Julius Greimas foi o segundo filho de Julius Greimas (1882-1942), professor de escola pública e inspetor de educação, e Constance Mickevičius Greimas (Konstancija Mickevičiūtė Greimienė, 1886-1956), uma dona de casa e ocasional secretária. Julius e Constance eram lituanos nativos que falavam lituano, polonês e russo; Constance também era fluente em alemão. A Lituânia foi mencionada por escrito pela primeira vez em 1009, e tem uma identidade antiga como uma etnia, um grupo linguístico indo-europeu e um estado. Os acontecimentos chave que criaram a distinção entre a Europa Oriental e a Europa Ocidental no plano social durante os últimos dois milênios a colocaram

firmemente no Ocidente. No final do século XVIII, a Rússia anexou a terra e governou-a por mais de um século até a Lituânia ressurgir como um país independente com cerca de dois milhões de habitantes após a Primeira Guerra Mundial. Sua cultura era em grande parte rural na época: quase todos os lituanos nativos foram camponeses, enquanto os russos, poloneses, judeus e alemães povoavam áreas urbanas (BALKELIS, 2009).

Entre si, Constance e Julius falavam o lituano, a língua tradicional dos camponeses, embora a família também usasse o idioma de prestígio polonês (GREIMAS, 1991c, ver BALKELIS, 2009). Julius lecionou lituano, aritmética e caligrafia em escolas primárias e secundárias. Ele também formou uma associação local para promover a identidade lituana, e foi eleito para cargos públicos, incluindo o cargo de prefeito e secretário do conselho da cidade (PELECKIS-KAKTAVIČIUS, 2011).

Nascido em Tula, Rússia, Algirdas viveu a maior parte dos primeiros dez anos de sua vida na pequena cidade de Kupiškis, localizada na região rural de Aukštaitija, no nordeste da Lituânia. Ele começou a escola primária lá quando tinha sete anos e entrou na escola secundária com a idade de nove anos. Sua geração entre os dois anos foi a primeira a ser educada inteiramente em lituano. Como outros filhos de pais que trabalhavam em profissões liberais, Algirdas seguiu um currículo humanista tradicional que incluía a aritmética, a história, a geografia, as ciências da vida, o alemão, a religião e a língua lituana e literatura (LCVA 1924-1926: 10, LCVA 1926-1928). No pequeno novo país rural da Lituânia, o grupo dos intelectuais lituanos desenvolvia competência em pelo menos uma língua estrangeira de prestígio e cultura, tipicamente eslava ou germânica. A maioria dos professores em Kupiškis tinha diplomas de universidades de Moscou, São Petersburgo, Tartu, Riga, Kazan ou Kaunas (KAŠPONIS, 2009).

Julius Greimas levava seu filho para passar os verões trabalhando na fazenda da família perto de Kupiškis, o que fazia com que Algirdas se familiarizasse com a vida no campo e com os camponeses. No final da vida, ele lembrou que a experiência ensinou-lhe como “conduzir os carros, levar os cavalos para a floresta para passarem a noite, para arar os campos... Então eu vivi a vida típica do campo... com tudo o que era mítico e que ainda estava lá: Fadas, diabos, luzes fantasmagóricas dos contos de fadas – tudo que está vivo em mim” (GREIMAS, 1989). As crenças católicas romanas também marcaram seus primeiros dias; mais tarde, as evocou como “o cristianismo sinceramente sentido de nossa infância”, época em que enquanto “tomávamos a Comunhão, comíamos uma bolacha de pão branco e, ao mesmo tempo, o Corpo de Cristo” (TAUTOSAKA, p. 1976).

De Kupiškis, Algirdas mudou-se sucessivamente para comunidades cada vez mais sofisticadas. Em 1927, os Greimases transferiram-se para Šiauliai, uma cidade industrial de trinta mil habitantes situada na rota que leva ao norte de Riga, o maior centro urbano dos Estados Bálticos. Algirdas, aos dez anos, matriculou-se na segunda série de um “ginásio público”, agora conhecido como Juliaus Janonio Gimnazija, onde estudou por quatro anos. Naquela época, os ginásios lituanos eram escolas secundárias juniores que impunham requisitos de entrada mais elevados e ofereciam um currículo muito

mais desafiador do que as escolas frequentadas pela maioria dos alunos. Em relação às línguas estrangeiras, Algirdas se lembra de ter estudado latim, grego (Homer) e alemão (1989: 13-14 fevereiro, LCVA 1927-1930, arquivo 274: "G").

## 1.2 Adolescência: ensino médio e a Faculdade de Direito (1931-1936)

Em 1931, a família mudou-se para Marijampolė, uma cidade com cerca de dez mil habitantes na região de Suvalkija, no sul da Lituânia, onde os pais de Greimas haviam crescido. O deslocamento permitiu que Algirdas passasse anos críticos de sua adolescência na área reputada que viria a caracterizar a diversidade da refinada formação do lituano. Também permitiu que ele terminasse a educação secundária no melhor ensino médio do país, o chamado ginásio de estilo alemão Rygiškių Jono. Foi desta instituição que surgiram muitos dos líderes do renascimento nacional lituano que iniciaram seus estudos, em torno de 1880, como Jonas Basanavičius, considerado o "pai da nação". Greimas selecionou a área focada em humanidades fundamentais, como língua e literatura lituana, latim, alemão, religião, história, filosofia e geografia. O currículo incluía menos ciências do que a opção científica, apenas física e história natural, mas enfatizava um conjunto variado e desafiador de matemática: álgebra, geometria, trigonometria, geometria analítica e cálculo (LCVA 1934-1936). Ele também se destacou no desenho e bem sucedeu-se em francês no ano que o cursou.

No Ginásio Rygiškių Jono, Greimas fez muitas descobertas intelectuais graças a um grupo de leitura que ele e seus colegas de classe formaram para ter acesso à literatura mundial não disponível na tradução lituana. Os participantes apresentaram páginas dos *Irmãos Karamazov*, *Guerra e Paz* e *Ilya Ehrenburg*, passagens de Oscar Wilde e Edgar Allan Poe e poemas de Charles Baudelaire e Paul Verlaine, que exerceram uma influência duradoura em Greimas (1985-1986). Ao dominar o alemão, Algirdas escolheu seleções de Nietzsche e de Schopenhauer *The World as Will and Representation*. Atrasado na formação em seu percurso de vida, ele enfatizou: "Minha visão da vida tomou forma no período em que eu estava entre quinze e dezoito anos de idade e li autores como Nietzsche, Schopenhauer, etc." (1989: 17 Feb.). Em junho de 1934, passou nos exames nacionais do ensino médio e recebeu a recomendação de continuar seus estudos na universidade. Seu pai reconheceu a realização, apresentando-lhe as obras de Nietzsche em alemão (GREIMAS, 1989: 17 fev.).

No outono de 1934, Algirdas matriculou-se na Universidade Vytautas Magnus em Kaunas, a capital entreguerras da Lituânia, localizada a 48 quilômetros de Marijampolė. Greimas, mais tarde, descreveu a cidade de cem mil habitantes como um ambiente cosmopolita com pessoas mais ostentosas, um tanto esnobes que tinham morado em grandes cidades no exterior. Lembrou que as circunstâncias ditaram o seu título acadêmico: "Eu não podia estudar filosofia ou matemática, que eram minhas escolhas depois que terminei o ensino médio, porque o currículo seria muito longo e caro, então acabei na Faculdade de Direito ... As palestras ocorriam nas tardes e crepúsculo do dia, o que nos permitia tempo para trabalhar" (1985-1986). Entrou na Faculdade de Direito e elegeu a lei como um campo importante.

Algirdas teve aulas com professores eruditos ilustres e figuras públicas proeminentes, inclusive com um juiz do Tribunal Superior e com o ex-Presidente do Banco da Lituânia e Ministro dos Negócios Estrangeiros (KAŠPONIS, 2009). No primeiro ano, cursou Direito Público, lógica, história da lei lituana, direito romano, economia política, história agrícola social, psicologia, alemão e dois semestres de russo (LCVA 1934-1936). Trabalhou também no escritório do eminente notário da cidade de Kaunas. No segundo ano, mais da metade dos seus cursos centrou-se em negócios e economia, incluindo dois semestres cada um em finanças e estatísticas. Greimas estudou ainda a filosofia da lei de Kelsen e as teorias socioeconômicas de Max Weber (1985-1986).

No entanto, o professor que mais impressionou Greimas não estava em sua agenda oficial. Algirdas participou como aluno ouvinte de um curso sobre a filosofia cristã medieval oferecido por Lev P. Karsavin, um filósofo e historiador russo da metafísica religiosa amplamente divulgado que ocupou a cadeira de história mundial (Vytauto didžiojo universitetas, 1931). Greimas disse mais tarde sobre o professor de São Petersburgo: “Ele foi o estudioso mais sincero e elegante que já conheci” (1985-1986). A pesquisa inicial de Karsavin em filosofia religiosa destacou questões históricas e antropológicas, enquanto nos anos 1920 ele adotou uma abordagem mais sistemática e procurou sintetizar doutrinas da Idade Média, do Renascimento e da metafísica contemporâneas. Suas conferências incutiram em Greimas um amor duradouro pela Idade Média, e o inspirou rumo ao seu domínio do lituano (GREIMAS, 1991b). Karsavin e a maioria dos professores de direito de Greimas estudaram em São Petersburgo, bem como na Alemanha ou na França, o que lhe proporcionou uma dose sofisticada de tradições eslavas.

Além das aulas e do trabalho, Greimas dedicava manhãs e noites para devorar a filosofia da história de Spengler, a história cultural de Huizinga, as análises das revoluções de Curzio Malaparte, Leon Trotsky (1985-1986). Esses autores, Spengler, em particular, ajudaram a lançar as bases do quadro histórico que mais tarde serviria para suas duas primeiras décadas de pesquisa. À noite, lia, memorizava e recitava poesia com colegas, incluindo versos de Kazys Binkis, um poeta popular que introduziu o futurismo e o modernismo artísticos na Lituânia entre os séculos (GREIMAS, 1943). Mais tarde admitiu que havia decorado.

Greimas se inscreveu para suas aulas de quinto semestre, mas não terminou o curso de Direito, em parte por conta da geopolítica global. O chanceler alemão Adolf Hitler proclamou um embargo nos produtos lituanos em 1934, forçando o país a se precipitar na direção de mercados novos. Como parte de sua resposta, o governo de Kaunas criou bolsas de estudo para enviar jovens para a obtenção de títulos universitários em países da Europa Ocidental, de modo que, quando voltassem, pudessem ensinar as línguas e culturas estrangeiras às novas gerações (LCVA 1936). Greimas (1991b) também admitiu mais tarde que estava “interessado em tudo menos na lei”. Em setembro de 1936, ele solicitou ao Ministério da Educação da Lituânia uma bolsa de estudos plurianual “para estudar sociologia ou filosofia no exterior” (LCVA 1936-1939). Em outubro, ele chegou à cidade de Grenoble nos Alpes franceses (GREIMAS, 1936).

### 1.3 Graduação em Grenoble (1936-1939)

Greimas se matriculou no Colégio de Humanidades da Universidade de Grenoble, uma sólida instituição provincial que desfrutou de uma tradição por acolher estudantes internacionais. Algumas dezenas de outros lituanos estudaram ali no mesmo ano, incluindo seu amigo do colégio e futuro tradutor autorizado Aleksys Churginas. Greimas encontrou-se com um compatriota mais velho e companheiro novo da graduação, Jonas Kossu-Aleksandravičius (Jonas Aistis), que iria se transformar num renomado poeta. Ele disse a Kossu que queria estudar literatura francesa, a que o seu colega respondeu: “Não seja estúpido, não estude literatura... você não aprende literatura em uma universidade... estude línguas, dessa forma você vai aprender algo prático”. O autor de *Semântica Estrutural* recorda que foi neste momento que o jovem espírito romântico que “sonhou com a literatura” e se empenhou em investigar as profundezas da filosofia e das belas artes para encontrar o sentido da vida decidiu ser um linguista – numa breve volta ao passado disse, o trajeto da vida foi extraído (GREIMAS, 1973, p. 7-8, 2004 [1991, p. 48]). Antes dos programas especializados em linguística desenvolvidos na década de 1960, cursos em francês para alguém particularmente interessado em linguagem, ele enfatizou a filologia das línguas indo-europeias e a história da língua, mas incluiu história literária e estilística também.

A mudança do curso de letras para a ciência da linguagem também deveu muito a um “mestre notável” que ensinou Greimas “Prática e Fonética Experimental” em 1936-1937 e cursos avançados de linguística nos dois anos seguintes (LCVA 1936-1939). Como relatou mais tarde Algirdas, “em Grenoble eu tinha um verdadeiro professor, Antonin Duraffour, graduado em Leipzig, um esplêndido dialectologista. Ele nos ensinou a linguística por métodos verdadeiramente prussianos: a antiga, tradicional e sólida filologia do século XIX, imbuída do cheiro de suor de várias gerações de estudiosos” (1985-1986). Depois de estagiar com os Neogramáticos na capital intelectual da linguística histórica, como Ferdinand de Saussure, William Dwight Whitney e Leonard Bloomfield, Duraffour ganhou uma reputação como um especialista da fonética e morfologia de dialetos do curso de línguas, especialmente a Franco-Provençal. Greimas atribui aos cursos de Duraffour o papel de lhe fornecer modelos de “análises detalhadas de textos, para a compreensão da natureza sistemática da linguagem e dos fenômenos sociais em geral”, e para transmitir “o respeito pelo texto, pelas referências e pelos pensamentos de outros” (1985-1986, 1987a). Ele também lembra que Duraffour instruiu seus alunos a se afastarem dos novos linguistas “estruturais” aberrantes liderados pelo fonologista de Praga, Príncipe Nikolai Trubetzkoy, a quem o professor erudito e digno classificou grosseiramente como um “idiota” durante seus seminários no anfiteatro (2006 [1982]).

Um ano antes da chegada de Greimas, Duraffour foi coautor de um livro com um etnógrafo que levou sua pesquisa para uma nova direção (1935). Seu ensaio inspirase em especialistas suíços de línguas indo-europeias: o dialetólogo Louis Gauchat, o linguista geográfico Jules Gilliéron e, mais especificamente, os linguistas Karl Jaberg e Jakob Jud, da Universidade de Zurique, com quem Duraffour se comunicou amplamente

(CHEVALIER; ENCREVÉ, 2006; FRYBA-REBER, 2013). Jaberg e Jud desenvolveram uma abordagem chamada *Wörter und Sachen* ("Palavras e Coisas"), realizaram trabalhos de campo em regiões definidas com precisão, utilizaram os dados para analisar a variação e a mudança de linguagem, mas também para investigar a semântica, destacando o nexo de vocabulário, sociedade e cultura material (JABERG; JUD, 1928-1937). O estudo de Duraffour foi realizado em sua área rural nativa no sul de Bresse perto de Lyon, especificando o significado e rastreando a etimologia das palavras distintivas que os moradores usavam na década de 1930 para falar sobre suas fazendas, implementos e ambiente natural. Greimas (2006 [1982]) mais tarde lembrou-se afetosamente de participar do grupo *Wörter und Sachen* como aluno de Duraffour.

Os jovens lituanos de Grenoble recordam que "Greimas já se destaca graças à sua erudição impressionante" (RAMUNIENĖ, 2010). Em seu primeiro ano, assistiu a aulas para estrangeiros que enfatizaram a linguagem e os fundamentos das instituições francesas, ideias, cultura e literatura moderna (LCVA 1936-1939). Também assistiu a um curso universitário regular em psicologia. Na estrutura tradicional da universidade francesa, os estudantes avançam e recebem os diplomas passando nos exames organizados paralelamente às aulas oficiais. No período de exame que ocorreu no outono de 1937, Greimas passou em psicologia, memorizando Henri Bergson<sup>5</sup> para o evento. No final de seu segundo ano em Grenoble, obteve um "A" em fonética, em seguida, em novembro ganhou um "B" em Filologia Francesa e em seu exame de língua estrangeira, alemão. Depois de terminar os cursos do terceiro e último ano de graduação do currículo francês, recebeu um "A" em Estudos Medievais Franceses e foi premiado com o Bacharelado, em 20 de junho de 1939. Quando se matriculou pela primeira vez na Faculdade de Letras no outono de 1936, Greimas deixou a opção "Matéria a cursar" em branco; em novembro de 1937 cursou "Filologia" e, em 1938, "Estudos Medievais".

Os anos na França contribuíram como mais um degrau na composição intelectual de Greimas, a tradição românica, que se tornaria um marco de referência importante para seguir em frente. Dentro ou fora da sala de aula, lia Maupassant e mergulhava nos poetas simbolistas que descobrira pela primeira vez na escola secundária, aprendendo os versos de Baudelaire, Rimbaud e Verlaine de cor (GREIMAS, 1944, 1989: 13 de fevereiro, GREIMAS; KEANE, 1992). Ele mais tarde lembrou que, por volta desta época, os romances de Stendhal e Malraux, mas também de Dostoiévski e Faulkner, desempenharam um papel fundamental na formação da sua vida afetiva, sua bússola moral e seus gostos. Outros autores internacionais tiveram um impacto duradouro em Greimas: Yeats, Edgar Allan Poe, especialmente "Annabel Lee", "Ulalume" e "The Raven", e Unamuno's Tragic Sense of Life (GREIMAS; KEANE, 1992; GREIMAS, 1963). Os intercâmbios com Kossu e Churginas, assim como com Hania Lukauskaitė e Tomas Stonis em Šiauliai vários anos mais tarde, desenvolveram seu conhecimento da cultura eslava. Amigos lhe falaram sobre os poetas

---

5 Para Bergson, veja Greimas, 16 de fevereiro de 1989. Informação sobre os estudos de Greimas em Grenoble pode ser encontrada em Lamblin (1987) e nos arquivos do Departamento de "l'Isère" da universidade (confira em Trabalhos Citados).

modernistas Mayakovsky, Blok, Yesenin, bem como Poe, Walt Whitman, Benvenuto Cellini, Fausto de Goethe e Peer Gynt de Ibsen. Graças a Kossu, descobriu um jovem mestre de forma lírica e imagem que considerava o maior poeta lituano vivo, Henrikas Radauskas (GREIMAS; KEANE, 1992). Longas conversas com Kossu, Churginas e depois com Radauskas cultivaram o conhecimento e a sensibilidade de Greimas na estética, enquanto Churginas também lhe forneceu um amplo quadro histórico para a cultura. Trocas com Kossu e Churginas, bem como com Hania Lukauskaitė e Tomas Stonis, em Šiauliai, vários anos depois, desenvolveram seu conhecimento sobre a cultura eslava. Amigos falaram com ele particularmente sobre os poetas modernistas Mayakovsky, Blok, Yesenin e os autores e textos mundiais que valorizavam, incluindo *Dr. Fausto*, de Goethe, *Peer Gynt*, de Ibsen, Benvenuto Cellini, Poe e Walt Whitman.

Greimas trabalhou com Duraffour para definir um tema para a tese de doutorado em linguística histórica e dialetologia. A tese estudaria nomes de lugares no Vale de Graisivaudan adjacentes a Grenoble, identificando criações e alterações efetuadas pelos seus sucessivos habitantes, dos povos pré-celtas até os celtas, tribos germânicas, romanos e seus descendentes. Entretanto, o Graisivaudan teve que esperar meio século pelo estudo proposto (BESSAT; GERMI, 2001, 2004), porque os eventos políticos internacionais novamente alteraram a trajetória da carreira de Greimas.

Em março de 1939, a Alemanha, vizinha do sudoeste da Lituânia, declarou que todo o distrito de Memel-Klaipėda, no sudoeste da Lituânia, era seu território independente, uma reivindicação apresentada pelo próprio Führer culminando com o porto de Klaipėda. Um mês depois, o Terceiro Reich suspendeu o seu Pacto de Não-Agressão bilateral com a outra vizinha do sul da Lituânia, a Polônia. Na primavera de 1939, a Lituânia começou a tomar medidas para preparar suas forças armadas limitadas para um potencial conflito.

#### **1.4 Treinamento de Oficiais (1939-1940)**

Duas semanas depois de receber o diploma de Grenoble, Greimas foi um dos quatrocentos jovens escolhidos pela Comissão do Ministério de Defesa do Estado como candidatos aspirantes ao cargo de oficial do Exército lituano. A escola militar nacional em Kaunas o alistou na 1ª companhia de soldados aspirantes de infantaria e o mandou para um centro de treinamento “para adquirir as habilidades de um jovem soldado” (LCVA 1939-1940: 38, p. 192-193). O cadete Greimas (1958, p. 22) não pensou muito nos cursos de estratégia que a escola forneceu aos futuros oficiais da nação: mais tarde reclamava que “em vez de explicar o único tipo de guerra então possível, a guerra partidária, o coronel, como que em perfídia, nos alimentou de Napoleão, fazendo uma caricatura de lutadores da liberdade e falhando no sentido de nos fornecer qualquer plano baseado na realidade”.

Durante aquele ano em que Algirdas estava no treinamento de oficiais, a Lituânia foi anexada à URSS e seu exército integrado ao 29º Corpo de Exército Territorial do Exército Vermelho dos Trabalhadores e Camponeses (GAIDIS, 2001). O novo regime instituiu um programa sistemático de reeducação ideológica: os oficiais políticos russos da NKVD, a

organização ancestral da KGB, chegaram para dar aulas diárias de Marxismo-Leninismo (KNEZYS, 2005c). Colegas e estudantes que conheciam Greimas nas décadas de 1940 e 1950 testemunham o seu conhecimento do materialismo histórico e dialético (BERGGREN, 2010; CLERGERIE, 2009; QUEMADA, 2010, cf. GREIMAS, 1956-1957), embora não fique claro que este curso intensivo obrigatório represente o texto original: Greimas (1982a) lembra que sua companhia procurou expulsar regularmente seus oficiais soviéticos da sala. Em outubro de 1940, Greimas se formou tenente e foi designado para as reservas inativas, assim como praticamente todos os seus colegas selecionados e treinados pelo antigo regime “burguês” (LCVA 1939-1940: 40). A escola militar pode representar muito bem a experiência educacional que teve o menor impacto em sua carreira e vida intelectual subsequentes.

## **2. Síntese: quatro contextos culturais e suas trajetórias**

Seria uma tarefa desafiadora tentar especificar exatamente o que Greimas fez e deixou de extrair das várias tradições culturais, metodologias, indivíduos e livros que conheceu ao crescer. Suas publicações e comentários que seguem tampouco indicam claramente a quantidade de desenvolvimento de contribuições ocultas.

### **2.1 Lituânia e os primeiros relacionamentos principais**

A educação de Greimas dentro e fora da sala de aula na Lituânia lhe conferiu “uma compreensão do espírito ‘escandinavo e eslavo’”, como ele mais tarde colocou (1985-1986: I, 3). As escolas primária e secundária deram-lhe bases sólidas nas humanidades e na língua, história e cultura da Lituânia. Os verões passados na fazenda o imergiam em costumes e crenças pré-cristãs dos lituanos rurais, que inspiraram e informaram diretamente a extensa pesquisa que ele conduziu sobre o folclore e a mitologia lituanas nos últimos vinte e cinco anos de sua vida (GREIMAS, 1979, 1990a).

Na Lituânia, como em outros lugares, as pessoas desempenharam um papel ao menos tão importante quanto os livros na formação dos interesses e modos de pensamento de Greimas. A primeira pessoa mais importante nesta formação foi seu pai, que serviu de modelo de formas significativas, inspirando-o a se tornar um professor, por exemplo (GREIMAS, 1989: 14 Feb.). Ser educado pelo bom cidadão Júlio fortaleceu o compromisso de Algirdas com a Lituânia e seu desejo de cultivar sua linguagem. Muitos são os eruditos do exílio que escrevem somente em seu idioma internacional adotado; Greimas, por outro lado, contribuiu regularmente com artigos aos periódicos lituanos durante toda sua vida. Ele e seus colegas de entreguerras acreditavam que eram predestinados a usar as bases solidificadas, enquanto alunos do ginásio Rygiškių Jono e da geração de Julius Greimas, para construir uma nova Lituânia. Depois de 1944, o exílio político o forçou a agir unicamente através de sua escrita, a distância. Ao longo de sua vida, ele publicaria bem mais de duzentos artigos em lituano sobre cultura francesa, lituana, literatura mundial e eventos atuais. Suas revisões de livros também lhe permitiram manter uma mão na ocupação literária que ele abandonara em favor de um campo mais prático.

Outros indivíduos desempenharam um papel significativo na formação do desenvolvimento intelectual de Greimas. A paixão pelo período moderno que Karsavin inspirou nele provou ser duradoura: ele a perseguiu em seus estudos de Grenoble, concebeu um primeiro tópico de tese de doutorado focado naquela época, ensinou francês antigo, provençal, e a história da língua francesa durante os primeiros dezesseis anos de sua carreira; e produziu dicionários de francês antigo e médio (1968, GREIMAS; KEANE, 1992). Mesmo quando adulto, sua visão pessoal tornou-se completamente secular; ele apreciou uma imagem da Idade Média como um período em que uma vasta comunidade internacional se sentiu unificada por crenças compartilhadas, em que um ser humano vivia na fé, como peixe na água, e a religião era vista com uma cultura universal (1985-1986). A instrução de Duraffour e os ditames peremptórios de Kossu também produziram efeitos perenes: mesmo depois de concentrar sua pesquisa na semiótica, Greimas continuou a aplicar princípios e métodos linguísticos. Ironicamente, a disciplina o desafiou a explorar o que por sua própria admissão sempre permaneceu problemático e elusivo para ele pessoalmente: a comunicação na linguagem.

O grupo de estudo em línguas estrangeiras Rygiškių Jono provou ser um modelo para outros encontros informais, com exceção dos estruturados, nos quais Greimas cresceu intelectualmente através de leituras, apresentações e discussões com colegas. Após a guerra, ele elaborou novos métodos de lexicologia histórica em encontros com outros doutorandos da Sorbonne em francês, incluindo Georges Matoré e Bernard Quemada. Em Alexandria, no Egito, durante os anos 50, estudou epistemologia e estruturalismo com Roland Barthes, o psicanalista Moustapha Safouan, o filósofo Charles Singevin, a historiadora de arte Hilde Zaloscer e a antropóloga Jean Margot Duclot. Em Ankara, ele aprendeu lógica simbólica graças a um pequeno grupo liderado por um aluno de Hans Reichenbach e que incluiu Louis Marin. Tais assembleias se transformaram no projeto de pesquisa coletiva e grupo oficial que ele formou mais tarde em Paris.

As principais tendências de ideias na Lituânia entre os dois anos enfatizaram um neoescolasticismo fundamentado em Tomás de Aquino. Antônio Maceina e Juozas Girnius, ambos estudaram na Universidade Católica de Lovaina e noutras instituições da Europa Ocidental (TUMÉNAITÉ, 2000). Suas posições filosóficas evoluíram progressivamente em direção a um existencialismo cristão informado por Jaspers e Heidegger, que se tornou um importante paradigma intelectual em toda a diáspora lituana. Por essa razão, os primeiros escritos de Greimas muitas vezes apresentam questões de fé: os ensaios dos anos 1940 descrevem a poesia religiosa de Verlaine, retratam de forma pungente o medo e a melancolia produzidos pela descrença pós-medieval e afirmam firmemente que “a batalha contra a ideia de Deus no homem é completamente estranha para mim” (GREIMAS, 1943, p. 227). Muitos de seus primeiros artigos também desenvolvem ou lutam com temas existencialistas como a angústia, a escolha de valores pessoais e coletivos e as demandas concorrentes de liberdade, compromisso e responsabilidade – e publicou uma tradução lituana do conto de Sartre “O Muro” (1946-1947).

No entanto, as publicações maduras de Greimas derivaram de inspirações significativamente diferentes. A medida do formalismo linguístico e lógico que ele incorporou em sua semântica e semiótica representa um elemento distintamente estranho aos pensadores lituanos do século passado, que permaneceram resolutamente humanistas. O professor Rolandas Pavilionis da universidade de Vilnius, que produziu a antologia padrão da pesquisa semiótica de Greimas na tradução lituana, emergiu como um filósofo analítico raro no país. Até hoje, enquanto os artigos jornalísticos de Greimas e sua obra sobre a mitologia lituana atraíram um amplo número de leitores entre seus compatriotas, sua semiótica permanece amplamente desconhecida em sua terra natal. Por outro lado, de forma mais ampla, mas fundamental, Greimas mostrou a etiologia de sua pesquisa circunspecta em sua formação, sua educação inicial e suas experiências de guerra na Lituânia. Os horrores e a irracionalidade da Segunda Guerra Mundial o inspiraram a dedicar sua carreira em busca das condições fundamentais da significação e dos valores: “a guerra e o seu absurdo impelem você a inquirir sobre o significado de todas as ações ignominiosas que acontecem diante dos seus olhos”, “Sentia intensamente a sensação do absurdo, do não-sentido, que me impeliu para a busca do sentido” (GREIMAS, 1986, p. 22, 1991a, p. 45). Ele via que a claridade da deontologia do seu projeto, o método explícito e a análise rigorosa eram fundamentados num ideal de retidão pessoal e de respeito pelos outros, que se assemelham aos princípios de sua juventude: “Pelo menos, como eu a concebo, a semiótica, antes de existir como método, é um estado de espírito, uma ética que dita a necessidade para a integridade em relação a si próprio e para com os outros, e essa retidão é necessária para a efetividade de sua prática e para a transmissibilidade do conhecimento que a semiótica nos permite adquirir” (GROUPE D’ENTREVERNES 1977, p. 227).

## 2.2 A herança eslava

Os cursos de direito e de negócios que Greimas seguiu em Kaunas não parecem ter tido qualquer impacto direto no seu desenvolvimento intelectual subsequente. Por outro lado, o fato de estudar com Karsavin e muitos outros instrutores treinados em São Petersburgo, Moscou, Varsóvia e Cracóvia fez com que recebesse elementos da cultura eslava. Suas reuniões de grupo com os jovens do curso de letras polonesas e russas foram a base para o seu modernismo revolucionário, tanto na política quanto na poesia. Ler Ehrenburg no colégio e Trotsky na faculdade lhe dá os fundamentos para sua filosofia política de esquerda (1985-1986: I, 15). Os poetas sobre os quais publicou artigos no curso de sua carreira defenderam o modernismo literário e a inovação no estilo, na forma, e na aparência, incluindo Kazys Binkis, Marcelijus Martinaitis, Henrikas Radauskas, Arthur Rimbaud, Tomas Venclova e Paul Verlaine. Por outro lado, o ano de Greimas de aprendizado da língua russa na faculdade aparentemente desenvolveu habilidades passivas limitadas na língua, mas sem habilidades ativas (GREIMAS, 1990, 1991a). Os amigos não se lembram de Greimas jamais falar polonês, uma língua em que nunca reivindicou a competência em seu currículo. Como muitos de seus compatriotas, considerou a Polônia a principal rival da Lituânia durante o período de entreguerras (MIKŠYS, 2010).

As raízes culturais de Greimas nas marchas do norte e do leste da Europa podem ter aumentado sua abertura posterior às correntes novas na linguística, que teve consequências decisivas. A partir da década de 1950, ele leu (em alemão, inglês ou francês) e abraçou com entusiasmo os métodos estruturais dos russos Roman Jakobson e Nikolai Trubetzkoy, mas também dos menos conhecidos dinamarqueses Louis Hjelmslev e Viggo Brøndal. Em uma carta de 1964 a Jakobson, Greimas observou que as “ideias orientadoras e descobertas específicas” de sua própria pesquisa em semântica na época estavam tão em dívida com a obra de Jakobson que “muitas vezes as pessoas me tomam como seu discípulo direto” – embora nunca tenham se encontrado ou se comunicado até aquele momento. O esquema morfológico elementar de Brøndal (1950) e as discretas descrições semânticas hipotético-dedutivas de conjuntos coerentes de palavras forneceram a Greimas modelos cruciais que aplicou e desenvolveu. O estilo conciso de Hjelmslev, sua abordagem abstrata e sua síntese da linguística estrutural e da filosofia analítica marcam a semiótica greimasiana de maneira distinta (1943). Seu interesse precoce pelo estruturalismo permitiu estabelecer-se como um dos principais linguistas da França na década de 1960, uma reputação que deu credibilidade ao novo projeto em semiótica que ele lançou na última parte da década.

### **2.3 A herança germânica**

As bases sólidas de Greimas em alemão e em letras germânicas incluíam filosofia recente, historiografia pós-romântica e filologia positivista. Seu trabalho posterior em representação e teoria estética, bem como o ascetismo que realçou sua ética pessoal pode ter sido nutrido muito cedo por suas leituras de Schopenhauer, que juntamente com Unamuno também contribuiu para desenvolver seu senso agudo do trágico. Greimas (1989: 17 Feb.) observou que Nietzsche o persuadiu a concentrar seu pensamento na axiologia, e não na ontologia, e o encorajou a criticar ideologias ineficazes e a pesquisar a busca de valores alternativos. *Beyond Good and Evil* e *On the Genealogy of Morals* presumivelmente desempenharam um papel-chave na formação dessas atitudes que embasam algumas de suas posições fundamentais, a partir de seu conceito de resistência secreta antitotalista de que participou (GREIMAS, 1953), com o propósito de Pesquisa semiótica. Ele descreveu os objetivos de seu projeto de pesquisa coletiva: “Hoje, a semiótica tem como objetivo renovar os valores enfocando o que o homem deve ser, e não o que ele é” (GREIMAS, 1986, p. 22).

As perspectivas históricas germânicas do século XIX informaram as abordagens de Greimas à linguagem, à cultura e à sociedade. Seu treinamento intensivo na filologia de Leipzig sob Duraffour fundamentou sua pesquisa posterior em lexicologia histórica, sua lexicografia considerável e suas análises da mitologia lituana. Foi também graças à filologia da inspiração alemã que ele foi contratado sucessivamente para ensinar linguística histórica nas universidades de Alexandria, Ankara e Poitiers de 1949 a 1965.

Ler Spengler e Huizinga em Kaunas, depois Hegel e Marx antes ou durante seus estudos de doutorado (CLERGERIE, 2009), imbuíram em Greimas as macronarrativas de contraste

da história mundial: um esquema cíclico em que a decadência iminente ameaça especialmente o Ocidente e uma inexorável dialética avança em direção a um ideal. Ambos os esquemas marcaram de forma indelével suas visões sobre sociedades, ciência e destino humano. Em 1958, ao final de um período de nove anos de ensino em Alexandria, ele escreveu uma série de artigos que refletem sobre as relações entre o Ocidente e o resto do mundo. Suas experiências na África do Norte o levaram a reafirmar e ampliar o alcance da herança ocidental que ele havia internalizado em sua juventude: “O novo humanismo que pretendo não se baseia no sentido de uma única continuidade cultural – por meio de Atenas, Roma, a Idade Média e o classicismo europeu – mas, pelo contrário, baseia-se na complexidade e na multiplicidade das culturas humanas” (VIRKAU, 1958, nº 6, 3). Ao mesmo tempo, os artigos expressam pontadas de ansiedade ao contemplar a escala diminuta do Ocidente e seu potencial desaparecimento: “A Europa está destinada a ser apenas um museu, ... Não há maneira de salvar a Europa?” (VIRKAU 1958, p. 3). Mais tarde confidenciou a amigos que experimentou visões recorrentes de tanques soviéticos entrando em Paris no ano 2000, triunfando sobre um Ocidente enervado (BERTRAND, 2012).

Por outro lado, em um plano global e de longo prazo, Greimas considerava a ação individual e coletiva como uma força que guia a história em direção aos valores desejados. Em um texto de 1959, ele retratou a humanidade se esforçando ao longo do tempo para avançar rumo ao objetivo central da liberdade: “A atividade humana é o recrutamento na atividade inter-humana, uma contribuição consciente ao processo histórico, entendida como uma aceleração da dinâmica do homem para liberdade... A procissão humana à liberdade é chamada História” (VIRKAU, 1959, p. 88-89). Nos anos 1950-1960, ele via os socialismos lançados ao longo do mundo no século XIX como tendo alcançado o progresso em direção a esse objetivo: “o espírito e a doutrina do socialismo... nos últimos 150 anos movimentaram a história da humanidade” (GREIMAS, 1959-1968?). No fim de sua vida, Greimas lamentou o desaparecimento do marxismo nas ciências humanas e a perda concomitante da convicção de que a humanidade avançava numa direção significativa: “É a espinha dorsal que perdemos com o marxismo: tínhamos uma história direcional, que tinha significado, uma humanidade que estava indo a algum lugar... Eu digo de forma um tanto irônica que sou o último marxista” (GREIMAS, 1992, p. 14; GREIMAS, 1987a, p. 311). Nada disso impediu Greimas de ser resolutamente anticomunista.

Para Greimas (1989a, p. 539), sua semiótica exemplifica a dinâmica orientada que é a história: “a semiótica não é uma ciência cujo desenvolvimento está completo, mas um projeto científico, ... um processo histórico”. Mecanismos dialéticos sempre figuraram como componentes-chave da semântica estrutural de Greimas e semiótica, incluindo o quadrado semiótico icônico e o modelo narrativo que ele define. Para ele, a própria semiótica deve servir como instrumento de mudança salutar: “Eu pensava que a semiótica tinha a vocação não só de conhecer a realidade social ou individual, mas também de transformar a sociedade e o indivíduo” (GREIMAS, 1987a, p. 327). Como tal, esta semiótica deve assumir a forma de um esforço consertado e multigeracional que se esforça para o objetivo de se tornar uma ciência eficaz: “Eu sempre acreditei que um projeto acadêmico

existe como um ator coletivo... este projeto vai além de nós. No final, o que procuramos possui apenas uma direção, essa direcionalidade” (GREIMAS, 1989, 17 fev.).

Ao emergir como uma figura principal no estruturalismo continental amplamente sincrônico e pancrônico dos anos de 1960, Greimas abraçou assim as perspectivas que contrastam agudamente com as estruturas e as metodologias históricas que profundamente informaram sua pesquisa e sua perspectiva filosófica e política pessoais. Por outro lado, a filologia de seus estudos de graduação permeia suas pesquisas posteriores de formas fundamentais: a semântica e a semiótica de Greimas parecem incomuns, na medida em que sua ampla abrangência engloba a linguagem, o discurso e a sociedade, esferas tipicamente segregadas em disciplinas distintas na academia do pós-guerra. Seu projeto revolucionário, extenso e multidisciplinar, de fato, continua as perspectivas abrangentes da venerável filologia germânica e estudos medievais aprendidos em Grenoble, que compõem uma tríade inseparável de linguagem, cultura e textos. De modo mais geral, a amplitude de sua pesquisa permanece em harmonia com a pesquisa tradicional da Europa Oriental que resistiu à hiperespecialização e manteve uma estratégia mais holística. Enquanto a maioria dos linguistas franceses permaneceu altamente cética em relação a seus colegas de outras disciplinas que começaram a usar conceitos aprendidos com Saussure, Jakobson e Hjelmslev, Greimas formulou entusiasticamente um projeto coletivo que visava adaptar os princípios estruturalistas a todas as ciências humanas.

Em 1948, depois da segunda guerra, Greimas obteve seu doutorado na Sorbonne sob a direção de um grande professor que lhe atribuiu um tópico totalmente alheio ao estudo toponímico que ele havia imaginado em Grenoble: o vocabulário da moda em 1830 na França. A nova metodologia de lexicologia que desenvolveu em suas dissertações gêmeas deve muito aos contatos e às leituras do pós-guerra. No entanto, suas teses transmitem duas características centrais da abordagem de *Wörter und Sachen* aprendida com Duraffour. Em primeiro lugar, adotando a combinação do método alemão-suíço de perspectivas sincrônicas e diacrônicas, descreve o vocabulário da moda em um determinado momento, a Restauração, ao mesmo tempo, fornece informações etimológicas e históricas para muitas expressões individuais. Em segundo lugar, *La Mode en 1830* concentra-se na semântica e seu foco está nos objetos concretos e nas práticas culturais designadas pelas palavras analisadas. A dissertação principal de Greimas (2000, p. 132 [1948a], ver DARMESTETER, 1887) afirma explicitamente: “Houve muita conversa sobre a vida das palavras, como se as palavras pudessem ter sua própria vida e não fossem epifenômenos imperfeitamente sobrepostos à mobilidade perpétua das coisas que só estão vivas”. E enquanto a pesquisa francesa tradicional em semântica se focalizou em palavras individuais e destacou os mecanismos pelos quais um lexema proliferou diferentes sentidos ou mudanças significativas (BRÉAL, 1899; DARMESTETER, 1887; MEILLET, 1906), *La Mode en 1830* trata os termos estudados como componentes que juntos formam um modo de vida coerente, tal como o estudo de Duraffour de 1935 inspirado nos princípios centrais de *Wörter und Sachen*. Por outro lado, as teses da Sorbonne de Greimas examinam textos publicados em vez de discursos contemporâneos

coletados em pesquisas e não buscam acompanhar cuidadosamente a proveniência geográfica dos enunciados.

Foram os fundamentos em culturas alemãs e germânicas que prepararam o caminho para Greimas descobrir novos autores críticos para seu crescimento intelectual ao longo de sua carreira, desde Rilke, Humboldt e Jost Trier até Husserl, Heidegger, Wittgenstein e Freud. Trier e Humboldt apoiaram sua pesquisa em lexicologia histórica, Husserl coloriu sua visão de estruturalismo e semiótica e seus fundamentos epistemológicos, enquanto o *Traumdeutung* informou sobre seus conceitos de interpretação e generalismo (para FREUD, ver GREIMAS, 1962, 1966, 1967). A mudança de Greimas para a semiótica permitiu-lhe aplicar princípios linguísticos para explorar o tipo de questão que o intrigava ao ler a filosofia alemã e estudar sob a influência dos filósofos eslavos. Sua formação em filosofia sistemática russa e germânica o preparou para adotar uma abordagem teórica para as questões e desenvolver a semiótica como uma arquitetura complexa que compreende componentes interrelacionados. Greimas enfatizou, uma vez, que sua formação em letras germânicas, o ajudou a adotar uma perspectiva internacional, menos comum na França: “Minhas leituras alemãs contribuíram para minha visão: tentar entender as coisas transnacionalmente me proporcionou uma abordagem menos francesa, talvez menos convencional” (BESSAT; GERMI, 2004, p. 49).

## 2.4 França: mudança e continuidade

Foi com a maturidade dos dezenove anos que Greimas empreendeu seu aprendizado sério em tradições intelectuais das línguas, depois de adquirir bases substanciais em lituano, eslavo e culturas germânicas. No entanto, dedicar sua carreira ao estudo do francês nos meios francófonos aprofundou consideravelmente sua familiaridade com esta última herança. Em um artigo de 1946, resumiu o valor das letras francesas de modo provocativo, explicando “a lacuna que a falta de conhecimento sobre a civilização francesa representava” para seus compatriotas que estavam familiarizados apenas com tradições eslavas e germânicas: “A geração mais velha tinha se banhado nas águas profundas e perigosas da Rússia, enquanto a geração mais nova foi criada em parte na Suíça e na Alemanha com filósofos e poetas nebulosos, e carecia de uma injeção de pensamento claro, preciso e elegante” (GREIMAS, 1946, p. 22). O ensaio sublinha esse contraste no campo da investigação especulativa, elogiando “a tradição francesa da filosofia que olhava com desconfiança para todas as verdades enevoadas e profundas e, em vez disso, exigia uma clareza e precisão de expressão nas palavras mais simples”. Reconhece-se a conceitualização cartesiana e o estilo preciso e sem adornos que o próprio Greimas cultivou em sua própria escrita acadêmica (e ele se caracterizou explicitamente como “cartesiano”, 2004 [1991], p. 50).

Em oposição às tendências do pós-maio de 1968 na vida intelectual gaulesa, a pesquisa de Greimas e o jornalismo lituano se esforçaram para levar adiante os projetos do racionalismo e do Iluminismo, muitos dos quais ele aprendeu com autores franceses. Um artigo de 1948 em lituano responde ao filósofo católico Jonas Grinius, que havia

argumentado que o comunismo bolchevique derivava diretamente dos filósofos seculares dos séculos anteriores. Em vez disso, Greimas (1948 [i.1943-1991], p. 399-400) conclama que “Voltaire e Rousseau deram ao homem o direito de pensar livremente e de se sentir individualmente” e celebra o florescimento do projeto dos filósofos no século XIX graças aos “crentes no progresso da humanidade: moral, com Renan e Michelet; Político, com La Fayette e Lamartine; Social, com Saint-Simon e Marx; Científico, com Comte e Pasteur” – nove das dez figuras citadas provenientes da esfera cultural francesa.

Os conterrâneos de Greimas que leram seus ensaios jornalísticos lituanos viram neles um intelectual francês crítico e livre de espírito. Um poeta elogia assim seus escritos como “um indivíduo animado, revolucionário e poético” que revela aos seus compatriotas o valor de “crítica saudável e coragem intelectual”, concluindo: “Mais do espírito de Voltaire e dos lituanos serão resgatados” (GREIMAS, 1992, p. 179). Através de suas publicações lituanas refletidas, seu ativismo de guerra e pós-guerra, e sua pesquisa, publicada na França, produto de bolsa de estudo, Greimas estabeleceu-se como um porta-voz, principal da chamada esquerda lituana, que se afirmou como uma alternativa à tradição católica conservadora. Embora mantivesse certas práticas culturais vinculadas à religião em sua juventude, parte de sua concepção do sagrado, que inicialmente estava ligada ao catolicismo romano, aparentemente migrou para o humanismo secular, para a poesia e para uma apreciação aprofundada das crenças pré-cristãs lituanas.

Embora Greimas memorizasse o trabalho de Henri Bergson na faculdade, parece que sua influência não foi, a longo prazo, importante para o semiótico. Questionado em uma entrevista dos anos 80 se o conceito do filósofo da intuição influenciou seu ensaio na estética, “De l'imperfection” (1987), Greimas (1989: 16 de fevereiro) respondeu um “não” de forma enfática: “Isso é um termo de uma geração precedente... a intuição não explica nada... o que ela pode significar ao se ler um poema e sentir que se compreende, sem compreender?”. Ao contrário, o autor de *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness* foi substituído por mestres pensadores como Merleau-Ponty e Saussure. De modo mais geral, parece que a transformação que levou Greimas a abraçar o estruturalismo a partir dos anos 50 também o levou a se distanciar de abordagens que apresentam perspectivas psicológicas.

Contudo, ao lado de pensadores racionalistas e ilustrados, escritores de ficção e poetas franceses também figuravam significativamente na formação da sensibilidade e da carreira de Greimas. Questionado uma vez na década de 1980 “Por que você veio para a França? Por que você escreve em francês?”, ele respondeu imediatamente: “Prosa de aço de Flaubert” (BERTRAND, 2012). Os simbolistas franceses alimentaram o gosto estético poético de Greimas: ele publicou artigos sobre Verlaine e Rimbaud, e manteve uma pequena edição em coleção de bolso de *Les Fleurs du mal* de Baudelaire junto à sua cabeceira, mesmo quando viajava (GREIMAS, 1944, 1954; KEANE, 1992). Os versos simbolistas oferecem uma intensa fusão de reflexão, emoção e som sensual, evocando alienação, alegria fugaz, sofrimento prolongado e transcendência artística. Por outro lado, apesar de publicar extensas análises de contos do autor naturalista do século XIX

Guy de Maupassant, ele admitiu que os textos não o envolviam apaixonadamente, mas simplesmente representavam obras bem conhecidas que forneciam boa matéria-prima para o desenvolvimento dos modelos semióticos (GREIMAS, 1989, 13 fev.).

## | **Perspectivas finais**

Em última análise, as várias tradições culturais identificadas neste artigo não podem ser segregadas em arquipélagos isolados: as histórias populares e práticas aprendidas na fazenda perto de Kupiškis incorporam contos, gestos e crenças de todo o mundo indo-europeu. Antonin Duraffour, a região alpina, e *Wörter und Sachen* combinam e misturam inspirações românicas e germânicas. Outras heranças alimentaram o desenvolvimento de Greimas, incluindo as línguas e as literaturas da antiguidade greco-romana; posteriormente, alegou que sonhou e falou em seu sono em latim (GREIMAS, 1989, 14 fev.). A partir de 1949, treze anos passados na maioria das sociedades islâmicas na África e na Ásia o introduziram em perspectivas radicalmente novas e fizeram com que ele visse a Europa e o mundo ocidental de fora. Em uma carta de 1956 ao diretor do Centro Nacional de Pesquisas Científicas de Paris, ele argumentou a necessidade de a semântica francesa “integrar também os resultados da pesquisa publicada por semânticos americanos e ingleses” (GREIMAS, 1956). Todas essas vertentes culturais e intelectuais contribuíram para tecer uma trajetória particularmente variada e distinta, e para compor uma obra única e rica que evoluiu continuamente.

No entanto, quatro tradições claramente desempenharam um papel dominante no desenvolvimento inicial de Greimas. A Lituânia moldou seu caráter e sua identidade, deu-lhe uma sólida educação humanística, inculcou-lhe o tradicional folclore europeu e um espírito poético, e incutiu nele o compromisso de participar da construção em curso da cultura e da sociedade da nação. Rússia e Polônia lhe forneceram perspectivas metafísicas, exemplificaram uma abordagem holística da investigação e desenvolveram seu espírito revolucionário na arte e na sociedade. As culturas germânicas formaram sua imaginação, forneceram-lhe perspectivas e metodologias históricas, envolveram-no na teoria estética e em outras investigações filosóficas fundamentais, proporcionando-lhe um método e uma ética para a pesquisa sobre a linguagem. A França inspirou-lhe uma segunda identidade, cultivou nele ideais clássicos e iluministas e o moveu com uma poesia pura e total. Os elementos das diferentes heranças alimentaram nele tensões produtivas entre fidelidade e abertura, historicidade e universalidade, e entre razão, afeto e sensualidade.

## | **Referências**

ARCHIVES DU DÉPARTEMENT DE L'ISÈRE. (1936–1939. Fonds du rectorat de Grenoble, sous-série 20T: 287, 295, and 296 (registrations); 305, 306, and 334 (examinations); Item non coté, Algirdas Greimas, student file.

BALKELIS, T. *The Making of Modern Lithuania*. New York: Routledge, 2009.

- BERGGREN, O. E-mail to the author, 18 March 2010.
- BERTRAND, D. *Personal interview*. 21 November 2012.
- BESSAT, H.; GERMI, Cl. *Les noms du paysage alpin*. Grenoble: ELLUG, 2001.
- BESSAT, H.; GERMI, Cl. *Les noms du patrimoine alpin*. Grenoble: ELLUG, Université Stendhal, 2004.
- BRÉAL, M. *Essai de sémantique (science des significations)*. Paris: Hachette, 1899.
- BRODEN, T. F. A. J. Greimas (1917-1992): Commemorative Essay. *Semiotica*, 105.3-4, p. 207-242, 1995.
- BRODEN, T. F. Toward a Biography of Algirdas Julius Greimas (1917-1992). *Lituanus* (Chicago) 57.4 (Winter), 5-40, rpt. *EC* (Italy), 2011.
- BRØNDAL, V. "Præpositionernes teori indledning til en rationel betydning lære". Translated by Pierre Naert *Théorie des Prépositions: Introduction à une sémantique rationnelle*. Copenhagen: Munksgaard, 1950.
- BRØNDAL, V. *Essais de Linguistique générale*. Copenhagen: Munksgaard, 1943.
- CHEVALIER, J-Cl. *Combats pour la linguistique, de Martinet à Kristeva*. Lyon: École Normale Supérieure, 2006.
- CHEVALIER, J.-C.; ENCREVÉ, P. (ed.). *Combats pour la linguistique, de Martinet à Kristeva*. Lyon: École Normale Supérieure, 2006 [1982].
- CLERGERIE, Bernard. 2009. Personal interview, 26 Sept.
- DARMESTETER, A. *La Vie des mots étudiée dans leurs significations*. 2. ed. Paris: Delagrave, 1887.
- FRYBA-REBER, A.-M. E-mail to the author, 9 October 2013.
- GAIDIS, H. L. *A History of the Lithuanian Military Forces in World War Two*. 2. ed. Chicago: Lithuanian Research and Studies Center, 2001.
- GREIMAS, A. J. *Fiche de demande de carte de séjour*, 31 Oct., Archives Nationales De France-Site Pierrefitte, Fonds de Moscou, Archives de la Sûreté, fichier, 19940508/1052, 1936.

GREIMAS, A. J. Servantesas ir jo Don Kichotas. *Varpai: literatūros almanachas* (Šiauliai), p. 221-227, 1943. (Quoted from an unpublished translation by Julija Korostenskienė).

GREIMAS, A. J. *La mode en 1830: essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de modes de l'époque*. Université de Paris Sorbonne principal doctoral dissertation for the doctorat d'État, published in i.1948-1963 (q.v.), 1-255, 1948a.

GREIMAS, A. J. *Quelques reflets de la vie sociale en 1830*. Université de Paris Sorbonne complementary thesis for the *doctorat d'État*, published in i.1948-1963 (q.v.), p. 257-370, 1948b.

GREIMAS, A. J. Socializmo krizė. 6 p. Vilnius University Library, Manuscript Division, Greimas collection F245-70, 1959-68?

GREIMAS, A. J. *Letter to Roman Jakobson of 28 Sept. 1964* (MIT Libraries Archives, Roman Jakobson Papers, MC 72, Series VIII, Box 41, Folder 49 [Greet-Gry]), 1964.

GREIMAS, A. J. *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Paris: Larousse, 1966. Trans. Daniele McDowell, Ronald Schleifer, and Alan Velie *Structural Semantics: An Attempt at a Method*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983 [1966].

GREIMAS, A. J. *La structure des actants du récit*. Essai d'approche générative. *Word* 23.1-2-3, 221-238, rpt. in 1970 (q.v.), 249-270, 1967.

GREIMAS, A. J. *Dictionnaire de l'ancien français jusqu'au milieu du XIVe siècle*. Paris: Larousse, 1968.

GREIMAS, A. J. *Du sens*. Essais sémiotiques. Paris: Seuil, 1970.

GREIMAS, A. J. *Jonas Kossu-Aleksandravičius. Intymus žmogus ir intymo poezija, Metmenys*. Chicago. 26, 6-16, rpt. in i.1943-1991 (q.v.), 105-114 and in i.1949-1991 (q.v.), 157-166. (Quoted from an unpublished translation by Ray Viskanta), 1973.

GREIMAS, A. J. Au commencement était Greimas. Interview by Philippe Manière. *Le Quotidien de Paris*, 11 feb. 1986.

GREIMAS, A. J. *De l'imperfection*. Périgueux: Fanlac, 1987.

GREIMAS, A. J. Radio interviews with Francesca Piolot. *France Culture*, 13-17 February 1989.

GREIMAS, A. J.; KEANE T. M. *Dictionnaire du moyen français*. Paris: Larousse, 1992.

GREIMAS, A. J.; MATORÉ, G. *La méthode en lexicologie: à propos de quelques thèses récentes*. *Romanische Forschungen*, v. 60, n. 3, p. 411-419, jul. 1948.

GROUPE D'ENTREVERNES. Postface. In : Groupe d'Entrevernes. *Signes et paraboles: sémiotique et texte évangélique*. Paris: Seuil, 1977. p. 227-237.

JABERG, K.; JUD, J. *Sprach und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*. Zofingen: Ringier, 1928-1937.

KNEZYS, S. Criminal Occupational Politics System: The Role of Military Structures and Collaboration with Them. International Commission for the Evaluation of the Crimes of Nazi and Soviet Occupation Regimes in Lithuania, 2005. Disponível em: [www.komisija.lt/en/](http://www.komisija.lt/en/). Acesso em: 4 out. 2012.

MEILLET, A. Comment les mots changent de sens. *L'Année sociologique* 9, 1-37, rpt. in *Linguistique historique et linguistique générale*. t. 1. Paris: Honoré Champion, 1958 [1906]. p. 230-271.

MIKŠYS, Ž. Personal interview, 12 Nov. 2010.

RAMUNIENĖ, R. Telephone interview, 14 July 2010.

TAUTOSAKA. MS, 3 p. Vilnius University Library, Manuscript Division, Greimas collection F245-52.

TUMĖNAITĖ, R. Two Existentialists: Antanas Maceina and Juozas Girnius. In: BARANOVA, J. (ed.). *Lithuanian Philosophy: Persons and Ideas*. Washington, D.C.: Council for Research in Values and Philosophy, 2000. Disponível em: [http://www.crvp.org/book/Series04/IVA-17/chapter\\_xii.htm](http://www.crvp.org/book/Series04/IVA-17/chapter_xii.htm). Acesso em: 10 maio 2011.

VIRKAU, V. Viduržemio jūros pakraščiais, series of 13 articles. *Dirva* (Cleveland) 15 Sept. through 13 Nov. 1958. N. 6 published on 6 Oct., n. 13 on 13 Nov. 1958. (Quoted from an unpublished translation by Vytautas Virkau).

VIRKAU, V. Laisvės problema egzistencializmo, marksizmo ir freudizmo amžiuje. In: KAVOULIS, V. (ed.). *Lietuviškasis liberalizmas*. Chicago: Santara-Šviesa Federation, 1959. p. 75-89. (Quoted from an unpublished translation by Vytautas Virkau).

## **| Notas dos tradutores:**

“Doce”, nas palavras de Ivã Lopes, Docente da Universidade de São Paulo (USP), Thomas F. Broden é bacharel em francês pela Universidade de Notre Dame, Indiana (1973), com mestrado em literatura francesa (1976) e doutorado pela Universidade de Indiana, em que se dedicou aos estudos europeus (1986).

O interesse pela semiótica de Greimas começou ao ler François Rastier, *Idéologie et théorie des signes : analyse structurale des « Éléments d'idéologie » d'Antoine-Louis-*

*Claude Destutt de Tracy* (The Hague: Mouton, 1971), cuja metodologia se fundamentou em *Sémantique structurale* (Paris: Laroussse, 1966), quando se preparava para os exames de qualificação para seu doutorado. Intrigado pelo modelo narrativo e discursivo de Greimas, Broden foi manipulado por provocação em seu longo interesse pelos estudos objetivos do texto, somada à manipulação por sedução, devido à sua atração pela amplitude do método greimasiano em torno, também, da questão temática, estilística e de análise lexicomática. Ele participou do seminário de semântica geral e de oficinas ministradas por Algirdas Julien Greimas na École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, durante um ano (1981-1982).

Foram 31 anos de envolvimento e compromisso com a semiótica do “mestre” lituano e na sua divulgação em solo americano, reduto de Charles Sanders Peirce. Sua contribuição merece destaque, posto que Broden, neste momento, dedica-se ao fechamento de seu livro que apresenta os estágios de evolução metodológica de Greimas e seu papel na evolução das ciências humanas durante a segunda metade do século passado, incluindo colaborações, diálogos e debates com outros intelectuais da era. A obra analisa como o legado deixado por Greimas relaciona-se com tendências englobadas pelas Ciências Humanas, incluindo influências e reações contracorrentes populares.

Broden pretende publicar seu livro em inglês, cuja “primeira” metade será em Lituano, num livro separado, e articula a possibilidade de ter seu trabalho também em francês, em português, em italiano, em espanhol e em turco. Logo, qual é a importância do artigo “A. J. Greimas: educação, convicções, carreira” sobre a carreira de Greimas em língua portuguesa? Há, no momento, muitos intelectuais que continuam o projeto de Greimas, especialmente no Brasil, geografia que tem sido um terreno fértil para a semiótica. Com exceção desses estudiosos e pesquisadores, segundo o autor, ainda são poucos aqueles cuja familiaridade com a semiótica se demonstra ou reconhecem a sua contribuição para a Linguística, para o Estruturalismo e para a própria semiótica no século XXI.

Após essas considerações, antecipamos, na tradução do artigo de Broden, parte do primeiro capítulo do livro sobre a vida de Greimas que objetiva delinear as influências formativas sobre ele e explorar até que ponto sua carreira e educação influenciaram sua posterior pesquisa e carreira. A publicação do texto de Broden, que saiu inicialmente em inglês, já foi traduzido para o espanhol, para o francês e para o lituano e agora os semioticistas greimasianos e estudiosos da linguagem em geral dos *Cadernos de Semiótica Aplicada* (CASA), que dominam o português, também poderão apreciar seu artigo que, embora científico, por conta da maneira como o autor descreve e narra parte da história de Greimas, chega a emocionar, com recortes da “fala” do lituano que admitia que é impossível ao sujeito da ciência se isentar de sua timia.

A iniciativa de o traduzirmos e de publicar o texto de Broden deveu-se, sobretudo, ao fato de a crença na relevância de propiciar aos leitores brasileiros conhecimentos que permanecem em grande parte um terreno ainda não explorado, a fim de produzir efeitos de aprofundamentos no legado deixado pelo mestre a quem tantos seguem com relação aos pressupostos teórico-metodológicos em suas pesquisas em geografia brasileira.

### **Como citar este trabalho:**

BRODEN, Thomas F. A. J. Greimas: educação, convicções, carreira. Tradução e notas de Valdenildo dos Santos e de Maria Luceli Faria Batistote **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 39-61, jun. 2022. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v15i1.10659>.

# LE VISAGE DANS LE MIROIR ET LE REFLET DE L'ÂGE

## O ROSTO NO ESPELHO E O REFLEXO DA IDADE

Jacques FONTANILLE<sup>1</sup>

**Résumé** : Au titre de cette étude, « Le visage dans le miroir et le reflet de l'âge », le lecteur pourrait s'attendre à une évocation des stigmates de l'âge sur les visages, ce qui ne sera pas le cas, et il pourrait en être surpris, ce que nous souhaitons lui éviter. Car l'objet visé est exclusivement le « **reflet** de l'âge », c'est-à-dire l'ensemble des **conditions sémiotiques particulières et des effets de sens spécifiques d'une contemplation de son propre visage âgé dans un miroir**. Il s'agit donc, avant tout, d'explorer une **expérience et une pratique sémiotiques** : que se passe-t-il, d'un point de vue sémiotique, quand nous saisissons un reflet de notre visage, et que l'image qui en résulte nous semble altérée ? Nous étudions donc systématiquement toutes les propriétés sémiotiques du reflet d'un visage dans le miroir, pour comprendre les raisons et les effets (les causes et les conséquences ne relèvent pas d'une approche sémiotique), d'une éphémère méconnaissance, d'un doute qui nous vient quand ce reflet-image ne coïncide plus avec le sentiment que nous avons de notre « Moi-visage », confronté alors avec notre « Soi-visage ». Cette étude suit le fil de toutes les propriétés à explorer. Pour commencer, ce qui est à confronter : d'un côté l'irréductible singularité du visage, son rôle dans la condensation en un seul lieu de la polysensorialité, et de la fonction symbolique, et, de l'autre côté l'éphémère et fragile expérience sensible d'une apparition synchrone de son reflet dans le miroir. Et ensuite, les relations entre le Moi, le Soi, le « soi-même comme un autre », le *Soi-idem* et le *Soi-ipse*, leur dissociation et l'aliénation du Soi, les effets altérants du temps de la contemplation du reflet dans le miroir. Et enfin, le « stade du miroir » comme sémiose symbolique, avec les divers effets de l'inversion latérale sur l'identification du Moi à Soi-même. En somme, pour traiter des effets du reflet de l'âge dans le miroir, nous devons disposer au préalable d'une sémiotique du corps sensible.

**Mots-clés** : Reflet. Singularité. Reconnaissance. Altérité. Sémiose Symbolique. Dissociation. Inversion.

---

<sup>1</sup> Professeur émérite de l'Université de Limoges – Unilim. E-mail : jacques.fontanille@unilim.fr.

**Resumo:** O título deste estudo, “O rosto no espelho e o reflexo da idade”, poderia levar nosso leitor a um caminho errado: ele poderia esperar uma evocação dos estigmas da idade nos rostos, o que não será o caso, e ele poderia se surpreender com isso, o que desejamos que ele evite. Porque o objeto visado é exclusivamente o “reflexo da idade”, ou seja, *o conjunto de condições semióticas particulares e efeitos de significados específicos de uma contemplação do próprio rosto envelhecido em um espelho*. Trata-se, portanto, em primeiro lugar de explorar uma *experiência* e uma *prática semiótica*: o que acontece, do ponto de vista semiótico, quando apreendemos um reflexo do nosso rosto e a imagem resultante nos parece alterada? Estudamos, portanto, sistematicamente todas as propriedades semióticas do reflexo de um rosto no espelho, para compreender as razões e os efeitos (as causas e as consequências não se enquadram numa abordagem semiótica), de uma ignorância efêmera, de uma dúvida que surge para nós quando esta imagem-reflexo já não coincide com o sentimento que temos do nosso “Eu-rosto”, então confrontado com o nosso “Si-rosto”. Este estudo segue o fio condutor de todas as propriedades a serem exploradas. Para começar, o que é preciso enfrentar: por um lado, a singularidade irreduzível do rosto, seu papel na condensação em um só lugar da polissensorialidade, e da função simbólica, e, por outro, a efêmera e frágil experiência sensível de uma aparição síncrona de seu reflexo no espelho. E então, as relações entre o Eu, o Si, o “si-mesmo como outro”, o Si-*idem* e o Si-*ipse*, sua dissociação e a alienação do Si, os efeitos alteradores do tempo de contemplação da reflexão no espelho. E, por fim, o “estágio do espelho” como semiose simbólica, com os diversos efeitos da inversão lateral na identificação do Eu com o Si-mesmo. Em suma, para lidar com os efeitos do reflexo da idade no espelho, devemos primeiro ter uma semiótica do corpo sensível.

**Palavras-chave:** Reflexão. Singularidade. Reconhecimento. Alteridade. Semiose simbólica. Dissociação. Inversão.

## 1 Préambule : pourquoi le visage, pourquoi le miroir ?

Cette étude consacrée à l’image du visage dans le miroir pourrait être une banale étude de sémiotique de l’image. Certes, la constitution du reflet dans le miroir en tant qu’image est l’un des problèmes à résoudre, et il nous faudra examiner les conditions sous lesquelles un reflet peut (ou pas) « faire image ». Mais notre étude portera principalement sur la pratique sémiotique qui consiste à se voir ou se regarder dans le miroir, une pratique qui instaure provisoirement une image (le reflet) mais qui surtout la met et la maintient plus ou moins longtemps en relation avec un visage et avec l’environnement de ce visage. Autrement dit, nous avons affaire à une scène prédicative, centre organisateur d’une pratique, et à un procès qui se déroule dans l’espace et dans le temps d’une pratique en cours.

### 1.1 Le visage comme singularité

Le miroir peut refléter n’importe quelle partie du monde, que l’on peut voir en se plaçant dans le bon angle, sans que notre propre reflet apparaisse dans le cadre. Il peut aussi, plus encore, refléter d’autres parties de notre corps, mais pas n’importe lesquelles : les

parties antérieures et latérales seulement, et pour voir le reflet des parties postérieures, il nous faut l'aide d'un second miroir, une mise en abyme.

Entre tous ces types de reflets, s'établit une sorte de hiérarchie, un gradient de la densité sémantique de l'image obtenue. Ceux du monde naturel en général sont faiblement signifiants, ils ne sont pas même utiles pour attester d'une présence, puisque la vision directe de cette partie du monde est toujours possible, le miroir ne pouvant saisir que ce qui se trouve déjà dans l'environnement perceptif de l'observateur (sauf en cas de « miroir magique », qui donne à voir ce qui n'est pas dans le champ de présence de l'observateur). Mais elles peuvent néanmoins attester indirectement de la présence de cet observateur, si on interroge le reflet pour identifier la position que ce dernier occupe par rapport à la partie du monde reflétée et au miroir proprement dit. Les reflets de la face postérieure de notre propre corps sont eux aussi faiblement signifiants, car ils ne contribuent à notre identité individuelle que pour autrui et ils ne participent pas à la construction synchrone de l'identité de notre Moi : ce caractère synchrone est en effet une propriété décisive de la construction de l'identité visuelle du Moi. Il va de même pour le reflet des parties antérieures de notre corps, hormis le visage : certes, nous les voyons plus souvent et plus aisément que les parties postérieures, mais leur participation à la construction de l'identité de notre Moi est faible, parce que ces reflets eux-aussi ne sont pas synchrones avec l'expérience centrale de la construction du Moi dans le miroir.

Le visage dans le miroir est donc un reflet très particulier, dont la densité sémantique et la charge émotionnelle sont bien plus fortes que celle de tout autre reflet. Le visage en effet a pour première propriété d'offrir du point de vue plastique (formes, modelés, couleurs, proportions, etc.) une physionomie **irréductiblement singulière** : si les sosies sont d'abord des visages qui ressemblent à un visage déjà connu, et non des bras, des torsos ou des dos qui ressemblent à un bras, un torse ou un dos déjà connu, c'est bien parce que le visage concentre l'expression de la singularité de chaque individu.

**La première propriété du visage, la singularité**, se définit d'abord par l'impossibilité des répliques exactes, ce qui implique que les sosies soient toujours imparfaits, presque semblables, mais **presque** seulement. Dans toute réplique d'un visage, une part d'altérité se glisse nécessairement : la singularité résiste. Si on ne s'émeut pas de l'inexactitude de la réplique d'un bras ou d'un torse, c'est bien parce qu'ils ne sont pas en charge de la singularité de l'individu, et que leur singularité propre est considérée comme contingente, et les inexactitudes de la réplique, la part d'altérité, comme accidentelles. En revanche, la singularité du visage est de l'ordre de l'essence et de la nécessité, et l'inexactitude de la réplique est un trouble projeté sur l'essence même du Moi. C'est ce qui explique aussi la difficulté du genre du portrait qui, tout comme la traduction, doit jouer sans cesse entre cette singularité et la réplique prétendue similaire dont il est le produit. C'est aussi ce qui motive le premier problème du visage dans le miroir : est-ce une réplique parfaite, imparfaite ? Comment se fait ou ne se fait pas le rabattement du reflet sur le visage ? Quels effets produisent cette expérience d'une faille dans l'identité, d'une altérité constitutive de l'identité du Moi ? Vais-je accepter que cette réplique imparfaite soit mon image ?



**Photographie 1** – Une réplique altérée.  
Source : *La violée tue l'amour*, Dimir-na <sup>2</sup>

## 1.2. Le visage comme centre du monde sensible

Le visage a aussi pour particularité de rassembler la totalité des potentiels sensoriels de contact : vue, olfaction, audition, tact, et aussi la sensori-motricité et la proprioception. Dans les termes de notre proposition principale concernant les « modes du sensible » (je renvoie au chapitre consacré aux modes du sensible dans *Corps et sens* (FONTANILLE, 2011)), et dans la perspective d'une **syntaxe figurale du sensible**, le visage fait la synthèse de tous les schèmes syntagmatiques qui caractérisent les types de champs sensibles : les champs sensibles intransitifs, transitifs, réflexifs, réciproques, réversibles-simultanés, et à enchâssements, tous sont concentrés dans le visage. Le visage est la seule partie de notre corps qui est susceptible de faire l'expérience simultanée ou successive, synchrone ou asynchrone, de ces différents types de champs sensibles ; alors que l'enveloppe corporelle délocalise la polysensorialité, sous la forme d'un réseau cœnesthésique (l'enveloppe sensible), le visage la localise et la concentre.

---

<sup>2</sup> Publiée sans date sur le site <http://welovewords.com/documents/la-violee-tue-lamour>.

On peut donc considérer que l'identité sensible du Moi se constitue lors d'une synthèse simultanée et synchrone<sup>3</sup> opérée par et dans le visage. Si l'enveloppe corporelle peut porter l'enveloppe sensible réunissant l'ensemble des sensations de contact avec le monde (le Moi-peau), le visage, qui en fait partie, y joue le rôle de centre organisateur. En somme, entre le Moi-peau global et le Moi-visage, la distinction est de l'ordre du « diffus » et du « concentré », entre la plus large étendue et la plus forte intensité. Au sein du réseau cœnesthésique, le visage est donc un des nœuds du réseau, mais un nœud central, qui procure à l'ensemble **une topologie centrée, et donc subjectale**. Dans l'unité du Moi, apparaît alors la possibilité d'un « Moi-ici », d'un « Moi-là », d'un « Moi-là-bas », en somme d'une profondeur de l'identité sensorielle.

Mais, dans cette perspective même, le visage offre une autre particularité : en tant que centre organisateur et subjectal de la polysensorialité, il fait partie intégrante de l'enveloppe sensible (le **sensorium commune**), mais c'est la seule partie de cette enveloppe dont nous n'avons aucune expérience directe et réflexive en tant qu'enveloppe polysensorielle. Certes, comme n'importe quelle partie du corps, le visage peut entrer en contact avec le monde naturel et avec autrui, et en recevoir des coups, des caresses, des effleurements et des grattages, etc., mais c'est alors en tant que partie quelconque de l'enveloppe, un peu plus sensible et vulnérable, mais sans statut particulier. Il en ira tout autrement dans le miroir, puisque seul le reflet donne à saisir le visage en tant que partie centrale et subjectale de l'enveloppe polysensorielle, au moment même où elle est disjointe de cette polysensorialité.

Et il n'est donc pas anodin que, en se regardant sans un miroir au quotidien, chacun soit tenté de se toucher le visage, de faire l'expérience, via le miroir, du visage en tant qu'enveloppe sensible. Dans ce cas, le touché-touchant, motif bien connu chez Merleau-Ponty, n'est pas même une vérification de l'association d'un corps propre au Moi, mais la réactualisation à la fois de l'appartenance du visage à l'enveloppe polysensorielle globale, et de son rôle en tant que centre organisateur subjectal de cette dernière.

### 1.3 Le visage dans l'émergence de l'homo sapiens-dicens

L'anthropologie préhistorique reconstitue, dans l'histoire de l'hominisation, l'apparition de la fonction symbolique et son ancrage corporel. Leroi-Gourhan (1964) montre en particulier que l'acquisition de la station debout, dans la mesure où elle décharge les membres antérieurs de la fonction de locomotion, permet à toute la face avant du corps, y compris les membres antérieurs, de prendre en charge le contact avec le monde, et notamment le contact exploratoire. La face avant de la tête, le visage, et notamment la

---

3 Dans *Sémantique structurale*, Greimas (1966) accorde à la « perception synchrone » un rôle majeur dans la saisie des discontinuités sémantiques : au sein d'un « univers de sens » trop vaste et trop complexe pour permettre une saisie pertinente et exploitable des discontinuités, celles qui peuvent être saisies dans une perception synchrone sont considérées comme délimitant un « micro-univers de sens », le seul véritable objet d'analyse possible.

bouche, qui, chez les quadrupèdes, est chargée de la fonction de contact exploratoire avec le monde, s'en trouve déchargée chez les bipèdes, et elle est donc disponible pour d'autres relations et d'autres fonctions. Avec la bouche, les bipèdes peuvent goûter avant d'absorber, déguster autant que s'alimenter, et de même, émettre des sons et des voix plus sophistiqués à destination de leurs congénères et de leur environnement. *In fine*, tout le dispositif musculaire et sensori-moteur du visage peut se consacrer à la dégustation, à la communication avec autrui, au langage oral et aux mimiques expressives.

La co-construction du goût, de l'appréciation esthétique et de moyens vocaux complexes et inventifs concerne globalement l'émergence de la valeur symbolique et des possibilités de la partager avec autrui. Le développement et la spécialisation des organes de la bouche dans la dégustation semblent même, pour les préhistoriens, un préalable nécessaire à leur spécialisation ultérieure dans la phonation. Eu égard aux interactions entre l'enveloppe polysensorielle et le monde naturel, on pourrait alors avancer l'hypothèse selon laquelle l'enveloppe toute entière est susceptible de réactions de rejet ou d'acceptation, de réactions phoriques, alors que seul le visage est susceptible d'une élaboration **axiologique** de ces réactions phoriques.

Globalement, ce processus aboutit, selon Leroi-Gourhan (1964), au dégagement de deux grands ensembles fonctionnels qui interagissent : l'ensemble **main-outil** d'un côté, et l'ensemble **face-langage** de l'autre. De la collaboration entre ces deux ensembles, naissent la plupart des activités sémiotiques élémentaires : la gestualité, la mimogestualité, la phonation, le graphisme, l'écriture. La fonction symbolique émerge donc, selon Leroi-Gourhan (1964), de la collaboration entre deux blocs sensoriels et sensori-moteurs, qui définissent deux champs sensibles différents. L'homínisation est alors, de ce point de vue, l'accès à un champ sensible propre à l'exercice de la fonction symbolique et à l'axiologie, et c'est le visage qui en est le support et l'acteur principal.

Ce rapide parcours de l'homínisation nous conduit à reconnaître au visage un troisième groupe de propriétés spécifiques : la capacité d'une élaboration axiologique des relations avec le monde, la responsabilité de la communication avec autrui en général, et l'énonciation en particulier. L'ensemble identifié par Leroi-Gourhan (1964) comme « face-langage » est dévolu principalement à la profération des énoncés verbaux, mais aussi à tous les signaux sensoriels qui permettent de contrôler et réguler leur énonciation, et de gérer les valeurs reçues et/ou transmises : la vision et l'olfaction pour capter, scruter et apprécier les réactions corporelles et émotionnelles d'autrui, l'audition pour recevoir et apprécier les répliques vocales, et la sensori-motricité pour contrôler la profération en cours, et l'adapter aux valeurs en jeu. Ces propriétés du visage confortent le caractère central et subjectal que nous lui avons déjà reconnu.

#### **1.4 Comment le reflet du visage dans le miroir devient-il une image ?**

Pour répondre à cette question, nous devons examiner la situation et la pratique où un reflet peut donner lieu à une image de visage. Cette pratique fait usage d'un objet sur

lequel des traces peuvent apparaître, en l'occurrence des reflets. Une surface métallique ou liquide, un objet lisse et poli, et bien d'autres supports encore, peuvent accueillir des reflets. A *minima*, ces reflets sont des modifications plastiques de la surface de ces supports : des modifications localisées de la saturation et/ou de la tonalité chromatiques, des discontinuités dans le modelé ou des perturbations dans la texture, des lignes tracées, voire des bords pour des formes fermées ou ouvertes, etc. Mais ces modifications plastiques doivent être sémiotiquement construites, soit comme inhérentes au support lui-même (ce sont alors des accidents superficiels sur l'objet, ou bien de véritables images, mais produites par le support technologique lui-même), soit comme produites de l'extérieur, en relation avec d'autres objets matériels, d'autres corps. Autrement dit, les traces que nous interprétons comme des reflets se fondent à la fois comme résultant des propriétés de surface d'un objet (déterminant sa capacité à « réfléchir », à renvoyer la lumière reçue), mais ces propriétés de surface sont considérées comme indépendantes des traces elles-mêmes, qui peuvent disparaître et être remplacées par d'autres, sans rien changer aux propriétés de surface en question.

Dans ce cas, les modifications plastiques fonctionnent d'abord comme indice de la présence d'une autre entité matérielle-corporelle. Toutes les opérations de commutation que nous pourrions tenter à leur égard ne nous apprendraient rien du support, et ne concerneraient que le rapport entre les traces et cette autre entité corporelle. La question se pose alors des conditions pour que ces modifications superficielles sur le support « fassent image » : il faut et il suffit que l'on admette une relation d'équivalence toute provisoire entre les propriétés visuelles de l'autre entité corporelle et les propriétés visuelles du reflet. Cette relation est toute provisoire, parce que le moindre déplacement, soit du support, soit de l'autre objet, soit des deux à la fois, fait disparaître le reflet, ou le remplace par un ou plusieurs autres. Cette relation est tout particulièrement fragile et éphémère, et c'est ce qui la distingue de la plupart des autres images.

Si le miroir n'accueille qu'un seul reflet du visage, c'est parce qu'il est un plan parfait, dont toutes les parties sont parfaitement alignées, dans une continuité qui ne laisse apercevoir aucune rupture, aucune jointure, aucun rapport de partie à partie. C'est une totalité dans une tension maximale. Mais le moindre relâchement de cette tension superficielle, la moindre rupture de planéité suscite une démultiplication des reflets. Des dispositifs artistiques exploitent ce potentiel de démultiplication, mettant ainsi en scène l'éclatement du Soi en un grand nombre de facettes. Les irrégularités, les déformations du plan, les brisures et les failles, la juxtaposition de plusieurs miroirs, induisent une démultiplication, et de ce fait même, suscitent et manifestent une composition, des parties qui seraient associables pour former un tout de manière visible : une méréologie ostentible que l'on pourrait être tenté d'appréhender, mais cette méréologie est celle du Soi, et pas celle du Moi.



**Photographie** – Miroir Fragmenté

Source : Collectif Random International, 2016<sup>4</sup>

Chaque partie est un reflet d'une partie ou d'un aspect du visage, mais la multiplication de ces reflets ne produit pas une collection d'esquisses cohérentes : les fragments ou aspects participent certes de points de vue complémentaires sur le même visage, mais la complémentation est incohérente ou imparfaite. La composition méréologique due au miroir induit une décomposition du visage en tant que totalité cohérente. En d'autres termes, le Moi résiste à la composition/décomposition du Soi, car il ne peut s'analyser en « aspects ». Le miroir peut saisir des « facettes » du visage, mais cette composition / décomposition est au mieux étrangère au Moi, au pire, destructrice.

En résumé, le reflet ne « fait image » du visage que si le support, le miroir, ne propose aucune « composition » d'aspects du Soi, faute de quoi le Moi-observateur ne peut que résister à la démultiplication qui lui est opposée : face à un reflet unique et singulier, le Moi peut s'engager dans la pratique du miroir et reconnaître le reflet comme image de Soi ; face à la démultiplication, il ne s'engage pas, et constate seulement l'éclatement des reflets.

## 1.5 La pratique du miroir

Comme toute pratique, celle qui consiste à se regarder dans un miroir comporte (i) un **opérateur**, ici l'acteur dont le visage se reflète dans le miroir, (ii) un **acte** (voir, regarder, contempler, scruter, etc.), (iii) un **objectif** (contrôle, vérification, satisfaction ou inquiétude narcissisme, etc.), et un « horizon » référentiel et stratégique, un rapport avec d'autres scènes, d'autres acteurs, avec l'Autre en général. L'exploration de cette pratique pourrait consister en un examen détaillé, sur corpus, des différentes variétés respectives de l'opérateur, de l'acte, de l'objectif et de l'horizon stratégique d'altérité. Vaste programme, qui ne peut être réalisé ici *in extenso*.

---

<sup>4</sup> Capture d'écran à partir de la video originale de Random International : <https://bit.ly/3HpVtBI>

Nous devons donc choisir et nous concentrer sur nos choix. Ils sont au nombre de deux : (1) du côté de l'opérateur et de l'horizon d'altérité, nous prendrons principalement en compte les variations de l'âge, et (2) du côté de l'acte et de l'objectif, nous nous concentrerons sur les deux grandes opérations les plus spécifiques de la production d'une image dans un miroir : la **dissociation** et **l'inversion**. Et pour chacune de ces opérations, nous envisagerons les effets éventuels du vieillissement de l'acteur et de son visage dans le miroir.

## 2. La dissociation

### 2.1 Dissociation et dissymétrie

Se regarder dans le miroir, c'est faire l'expérience d'une entité reliée au Moi, qui sort de son propre corps, et qui est cadrée et mise en spectacle pour le Moi. En faisant cette expérience d'un Soi-même comme spectacle à contempler, le Moi peut alors éprouver une dissociation fondamentale entre deux expériences : du côté du Moi observateur, l'expérience intime, intérieure au corps, intense et non (ou faiblement) réflexive, et, du côté du miroir, l'expérience du Soi que procure la médiation d'un instrument, et sous la forme d'une présentation spectaculaire. Dans la confrontation entre ces deux expériences, celle, intime, du Moi gagne en intensité, et, par l'effet de la confrontation et du contraste avec l'autre expérience, peut devenir pleinement réflexive ; du côté du miroir, l'expérience du Soi mis en spectacle gagne en étrangeté, en détachement, puisqu'il est impossible d'en faire l'expérience intime. A cet égard, la dissociation donne lieu à une désolidarisation entre les gradients respectifs de l'intensité et de l'étendue : du côté du Moi, une expérience de pure intensité, et du côté du Soi, une expérience de pure extensité. En somme, une version tensive du **débrayage**, en immersion dans une expérience pratique.

Le visage dans le miroir, obtenu par arrachement à l'expérience intime du Moi, ne peut donc être compris et interprété qu'à partir d'une aliénation, d'un renoncement tout provisoire au Moi construit de l'intérieur. Par la médiation du miroir, l'observateur découvre qu'un aspect de son Moi, qui échappe à son expérience intime, peut être dissocié et offert à sa vue, et à celle de tout autre observateur. Du côté de l'expérience intime, la projection du Soi est une aliénation faible, car elle ne compromet pas pour le Moi l'expérience de la vie même, saisie **réflexivement** de l'intérieur. Du côté du spectacle du Soi, l'aliénation est radicale, car l'absence d'expérience intime est la condition même de la mise en spectacle, et la compréhension de ce Soi passe nécessairement (et **transitivement**) par la relation avec le Moi.

L'aliénation comporte donc deux versants dissymétriques : la suspension provisoire du Moi intime est le versant subjectal de l'aliénation faible, alors que le spectacle du Soi, qui est privé de toute expérience intime, est le versant objectal de l'aliénation radicale. La « réparation » de cette aliénation-renoncement est une « auto-reconnaissance », un recollement des deux identités, la première, **intensive et réflexive**, et la seconde,

**extensive et transitive**<sup>5</sup>. Avec l' « auto-reconnaissance », l'expérience de l'intensité et celle de l'extensité connaissent à nouveau une forme de solidarité... à condition que l'expérience ne se prolonge pas (cf. infra).

## 2.2 L'enchâssement énonciatif : l'illusion de la vision du voir

Le visage dans le miroir donne à voir ce qui voit : c'est le même rapport qu'entre l'énoncé et l'énonciation, quand l'énoncé manifeste en son sein la présence de l'énonciation, le miroir manifeste ce qui permet de voir l'image dans le miroir (le regard). Cette manifestation de la situation de vision dans le miroir, tout comme l'énonciation énoncée en général, résulte d'une sélection : qu'elle soit de champ restreint ou étendu ne change rien au fait que cette manifestation, en raison du cadrage et de la profondeur de champ limitée propre au reflet, n'est pas à proprement parler l'équivalent de la situation de vision du côté de l'observateur. De fait, cette vision qui se donne à voir n'est déjà plus de notre monde, mais du monde en général. A cela, il nous faut rappeler que, dans le miroir, le visage voyant qui nous est donné à voir est extrait du réseau polysensoriel dont il fait partie du côté du Moi observateur : l'image dans le miroir semble nous regarder, mais elle ne sent rien, elle n'entend rien.

Expérience limite : dès que le regard du Moi n'est plus fixé sur celui du Soi dans le reflet, alors le « voir » qui est associé à ce dernier retrouve son autonomie, redevient un regard qui voit, mais qui voit tout autre chose, dans le champ du Moi, que le regard du Moi.

D'un point de vue phénoménologique, cette « vision du voir » semble s'apparenter à l'expérience du « touchant-touché ». Merleau-Ponty (1988 [1964]) a examiné ce cas dans *Le visible et l'invisible* et il insiste sur le fait que dans le cas de la vision, la « perception de la perception » ne coïncide jamais avec la « source constituante » de la perception (notamment la rétine et le traitement des stimuli visuels). La coïncidence entre le voyant et le visible reste irréductiblement imparfaite, car le visible ne capte du voyant que la seule part qui peut être projetée hors du corps voyant. Il y a donc une irréductible part d'invisible dans le voyant, à laquelle nous ajoutons la participation au réseau polysensoriel, et qui est justement ce qui est constituant de l'expérience visuelle, ce qui implique l'intimité du Moi toute entière. Ce qui est visible dans le miroir (le **paraître** du regard) est justement ce qui n'appartient pas même à cette expérience intime, ce qui est déjà une projection du Soi, et un élément de notre Soi social (ce que les autres voient de nous en train de voir, un regard). Autrement dit, nous sommes bien loin de l'authenticité charnelle du « touchant-touché ».

Merleau-Ponty (1960) tente pourtant de maintenir la cohérence de son approche et du parallèle avec le « touchant-touché » : il élargit sa réflexion au corps et la chair en général : le miroir donnerait aussi à voir, sous la peau et dans la forme que la peau lui donne, la

---

<sup>5</sup> Ce processus longuement analysé par Merleau-Ponty dans *Parcours : 1935-1951*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 147-229.

profondeur de la chair. Mais cette chair ne serait déjà plus la chair du Moi, ce serait la chair d'une partie du monde en général. Le miroir ne pourrait alors saisir qu'un fragment de chair universelle, et sans vécu. Il en saisit certes une « partie », une « particularité », mais une **particularité** n'est pas une **singularité**, un fragment ou un aspect du Soi n'est pas un aspect du Moi, car le Moi n'a pas d'aspects, il n'est qu'une expérience intérieure polysensorielle indivisible.



**Photographie 3** – Le Miroir (Zerkalo).

Source : Andreï Tartovsky, 1975.

### **2.3 Le temps de l'altération et de la contemplation**

On observe empiriquement que la durée de la contemplation du visage dans le miroir peut provoquer des dissociations durables, et même susciter un malaise. Il nous faut ici distinguer deux types de pratiques : (i) des pratiques de scrutation et de manipulation du visage ou de telle ou telle partie du visage, et (ii) des pratiques de contemplation narcissique.

Dans le premier cas, le processus évoqué ci-dessus, d'aliénation et de réparation, aboutit à l'auto-reconnaissance, sur laquelle reposent notamment les pratiques de palpation et autres manipulations : ce que je fais au Soi-enveloppe projeté dans le miroir, c'est bien au Moi-chair intime que je le fais ; la preuve : je ressens les palpations et manipulations. Dans ce cas, la durée de la contemplation produit une dissociation **par objectivation**, à l'intérieur même de la situation engendrée par l'auto-reconnaissance : l'image dans le miroir n'est plus qu'une prothèse qui facilite le contrôle des manipulations.

Dans le deuxième cas, c'est la durée même de la contemplation qui provoque des dissociations, car au lieu de faciliter l'auto-reconnaissance, elle la compromet ou la repousse : elle remet en cause l'adhésion intime à soi-même, et c'est alors cette adhésion intime qu'il faut interroger. Nous faisons tous, à l'occasion d'un accident corporel, l'expérience de cette remise en cause : est-ce bien à Moi que c'est arrivé ? Cette étrangeté qui m'affecte devra-t-elle être durablement intégrée à mon identité intime ? Et s'agissant

du visage, l'identité est directement questionnée : est-ce bien moi ? Cette cicatrice, cette déformation, ces rides profondes font-elles désormais partie de moi ?

Pour aller à l'essentiel, tout comme la perception du monde naturel se fonde sur une croyance (la foi perceptive), l'adhésion à soi-même, indépendamment de la pratique du miroir, implique également une croyance. Pour ce qui concerne la foi perceptive, elle devient nécessaire si l'on considère qu'en pénétrant le monde par nos perceptions, nous interposons notre corps, ce qui remet en cause l'illusion d'une coïncidence de nos perceptions avec les choses mêmes : la foi perceptive est une « réparation » de cette interposition. De même, nous savons intuitivement qu'entre le Moi dont nous faisons l'expérience intime et le Soi qui se construit à la vue de tous, des perceptions, des effets proprioceptifs et des affects de notre corps assurent une médiation, en même temps qu'elles suscitent une interposition : d'où, dans ce cas aussi, celui de l'adhésion à Soi-même, la nécessité d'une croyance.

C'est pourquoi, quand le reflet dans le miroir donne à voir des altérations du visage, le malaise qui en ressort repose d'abord sur un **doute : la foi perceptive vacille**. Mais, à défaut d'altérations, il suffit d'une trop longue contemplation, qui laisse le temps de repérer des détails inconnus, d'observer des proportions et des formes différentes de celles dont on croyait se souvenir, d'imaginer des métamorphoses, etc. La durée de la contemplation bénéficie à l'élasticité syntagmatique des processus : elle en étire les phases, elle fait place à des répliques, des variantes ou à des phases complémentaires ; à la place d'un événement saillant et unique (« c'est bien moi »), une structure narrative plus complexe se met en place, dont chaque phase est une occasion d'altération, de bifurcation ou de retard eu égard à l'auto-reconnaissance. Toutes proportions gardées, on pourrait dire ici que le temps et la syntaxe étirée du processus de contemplation est à l'histoire du Moi ce qu'un résumé au présent élargi peut être à l'égard d'un roman tout entier : une sorte de condensé commentatif de l'histoire sous-jacente. Au terme de ce processus étiré et complexifié, l'auto-reconnaissance n'est plus aussi fulgurante, et elle est modalisée par le traitement préalable du doute : « c'est bien moi ! » laisse place alors à « malgré tout, je dois admettre que c'est bien moi ». Ce type d'étirement syntagmatique, et de reconnaissance concessive, augmente avec l'accumulation des stigmates de l'âge.

## 2.4 Quel Soi dans le miroir ? *Idem* ou *Iipse* ?

L'adhésion à Soi-même, si on suit Paul Ricœur (1990) dans ses analyses, devrait enfin pouvoir emprunter deux voies distinctes : l'adhésion à *Soi-idem*, et l'adhésion à *Soi-ipse*.

Eu égard à **Soi-idem**, la quête d'identité se fonde sur des répétitions et des similitudes (des **mêmes**) : l'image dans le miroir serait provisoirement la dernière d'une série de présentations de Soi, et l'adhésion à *Soi-Idem* se fonderait sur la similitude approximative entre l'image du miroir et toutes les présentations antérieures de cette série ; des variations de trop grande ampleur, des différences majeures seraient alors à la source du doute. Dans ce cas, la croyance est iconique et concessive à la fois : nous croyons, malgré

de nombreuses différences, qui s'accumulent dans le temps, que ces présentations successives sont toutes des présentations de Soi-même, et nous croyons surtout, malgré tout, que le Soi qu'on voit dans le miroir est bien « le même ». L'âge passant, la concession est de plus en plus coûteuse.

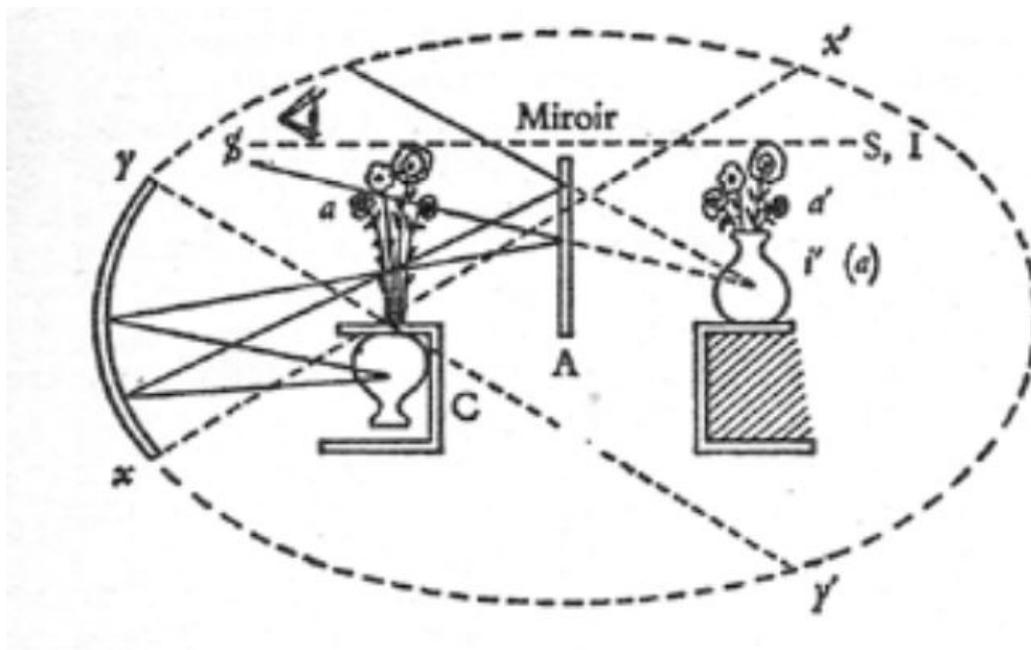
Eu égard à *Soi-ipse*, la quête d'identité se fonde sur la constance d'un engagement, d'une promesse, d'une fidélité à Soi-même : l'image dans le miroir est à la fois une validation et une relance de cette promesse et de cet engagement ; à l'encontre du cas précédent, les différences et les variations, qui témoignent de la diversité des situations traversées au cours de l'histoire du Moi, renforcent la croyance dans la fidélité à Soi-même : plus il a fallu affronter d'occasions de renoncer, de se désengager, d'emprunter des lignes de fuite et d'altérité, plus on accorde de valeur et de confiance à la promesse de *Soi-ipse*. Dans ce cas, loin de concéder une similitude, la croyance se nourrit des altérités traversées, se renforce de savoir que le Soi a changé, et en ce point de bascule, le reflet dans le miroir relance la promesse : ce visage est celui de quelqu'un qui, pétri d'obstacles franchis et bâti d'altérités multiples, restera fidèle à lui-même.

En résumé, pour *Soi-idem*, l'Autre est un obstacle, un fâcheux qui compromet la mêmété du Soi, alors que pour *Soi-ipse*, l'Autre est la source même de la force d'engagement du Soi, et corrélativement, deux lectures très différentes du visage dans le miroir. Avec l'âge, la confirmation de la fidélité antérieure à soi-même l'emporte très largement sur la réactivation de la promesse !

## 2.5 Le stade du miroir

Le thème de la dissociation est au fondement du « stade du miroir » chez Lacan (1966). Nous ne présenterons pas exhaustivement et dans le détail tous les tenants et aboutissants de la théorie du « stade du miroir », et nous nous focaliserons sur les incidences sémiotiques du schéma optique sur lequel il repose.

**Schéma 1** – Le schéma optique du stade du miroir.



Source : Lacan (1966).

Philippe Benichou (1975, p. 2) glose ainsi ce schéma :

Le vase réel [C] y figure le corps propre, vécu comme morcelé par l'anarchie des pulsions et la présence des objets que sont les fleurs, a. Le sujet [S], identifié à l'œil, n'en saisit une image totalisante comme image réelle du vase, le moi, par l'intermédiaire de la figure de l'autre imaginaire, image virtuelle du vase, i'(a), que par la présence du miroir qui représente la fonction de l'Autre [A].

Dans ce « schéma optique », les différentes instances suivantes sont distribuées :

- « a » est le corps propre « morcelé et pulsionnel », dont le sujet fait l'expérience comme Moi intime : l'image **réelle** du corps pour le Sujet.
- Le Sujet n'accède pas ici directement à cette image réelle, mais via l'image virtuelle « i'(a) », et par la médiation du miroir.
- « i'(a) » est l'image **virtuelle**, l'œil est le Sujet « S », le miroir médiateur est l'Autre (« A »).

En tant que médiateur, le miroir, l'Autre, conditionne l'**imaginaire** par le **symbolique**. Henri Wallon (1973) a depuis, lui aussi, signalé que, pour passer du reflet dans le miroir en tant qu'objet autonome, faisant partie de la réalité du monde naturel, à l'image en tant

que projection du Soi, une conversion sémiotique est requise : l'accès à la dimension symbolique de cette image. Merleau-Ponty (1964) propose une autre approche de ce processus : la compréhension de l'image du visage implique une forme d'**animisme** : pour reconnaître le Soi de l'image comme un Soi-même, il faut en effet lui prêter (sous le mode imaginaire) une intériorité hypothétique, en écho à l'intériorité du Moi.

Si l'Autre (A) lacanien peut être assimilé au miroir, c'est précisément parce qu'il ne se confond pas avec les « petits autres » (a), et donc avec la part d'altérité qui peut se rencontrer dans la constitution du Soi. Le Moi ne rencontre, dans ses interactions, que des « petits autres » (a). Le grand Autre est un lieu d'où émane un signifiant, une « autre scène » où prend forme une parole située dans l'ordre symbolique et adressée au Sujet : dans ce lieu, « ça parle », mais cette parole ne peut pas être attribuée à quelque autre acteur que ce soit. Un pur Destinateur en quelque sorte, mais dans l'ordre du « ça ».

On comprend alors pourquoi le miroir fascine Lacan : d'un côté il produit un « petit autre », l'image virtuelle du Moi, et de l'autre, en tant qu'instance de médiation, en tant qu'Autre, il fixe toutes les règles qui permettent d'interpréter la relation entre le Moi et le petit autre : il est la « scène » où cette relation peut se donner en spectacle ; il est d'une toute autre nature que les deux instances qui se font face devant et dans le miroir (qui sont dans l'ordre **imaginaire**), il les transcende et leur procure la dimension **symbolique** qui permettra de déployer toute l'interprétation. Toutefois, on sait que l'insistance sur cette distinction entre deux types d'altérité, partielle (a) ou radicale (A), inspirée de Hegel, a surtout pour objectif de situer la place du psychanalyste dans sa propre interaction thérapeutique avec le patient : l'analyste doit se situer dans le lieu A, et surtout pas comme un des « petits a » du patient.

Une séquence sémiotique se dessine ici : (1) L'image du corps propre (Moi) est dans le **réel**, (2) elle fait face à un « objet-image » de présentation du Soi, dans l'**imaginaire**, et (3) Le lieu « miroir » opère le recollement entre 1 et 2, entre l'image réelle du Moi et l'objet-image du Soi, une mise en relation assurée dans l'ordre **symbolique**. Ce serait, et cela a été maintes fois proposé et discuté, un écho acceptable de l'enchaînement peircien entre priméité, secondéité et tercéité.

Mais, en prenant un peu de distance avec Lacan (notamment eu égard à la triade « réel, imaginaire, symbolique »), on peut aussi y déceler l'ébauche d'une autre relation sémiotique, entre expression et contenu. Globalement, il s'agit de la relation entre une image intéroceptive (Moi) et une image extéroceptive (Soi), qui est le point de départ pour une fonction sémiotique entre expression (extéroceptive) et contenu (intéroceptif). Selon nous (FONTANILLE, 2003), cette fonction sémiotique devrait être portée par la proprioception, et notamment la phorie somatique et l'attraction/répulsion qui associent l'expression et le contenu. Pour Wallon (1973), cette opération produit d'ailleurs un « individu » : la réunion, grâce à la proprioception, de la singularité intéroceptive et de la socialité extéroceptive donne naissance au **sentiment de l'existence individuelle**.

Mais dans le cas du miroir, la proprioception ne suffit pas, justement parce que, comme nous l'avons vu et commenté plus haut, seul le Moi intime en est pourvu, et pas le reflet du Soi-image. C'est l'objet-miroir, le lieu de la conversion et de la médiation symbolique, qui opère ici la réunion de l'expression (dans le miroir) et du contenu (dans l'observateur). Peut-on dire alors que le miroir est une prothèse proprioceptive ? Ce n'est pas exclu, mais sous une forme un peu plus complexe : si l'on suit Merleau-Ponty, suggérant que la reconnaissance du Soi dans le reflet prend un caractère animiste, parce qu'on est alors obligé de prêter à ce Soi une certaine forme d'intériorité, alors nous n'avons plus seulement affaire à une intéroceptivité (l'observateur) et une extéroceptivité (l'image dans le miroir), mais à un dispositif plus sophistiqué.

Ce dispositif reposerait sur deux intériorités (celle du Moi et celle du Soi), deux existences physiques (celle de l'observateur et celle de l'objet-image). Nous obtiendrions alors une sémiologie de type « semi-symbolique » : une première relation « intéroceptivité / extéroceptivité » est établie du côté du Moi-observateur, grâce son expérience intime proprioceptive ; ce premier ensemble est alors traité comme un contenu auquel on associe pour expression une deuxième sémiologie, entre l'extéroceptivité et l'intéroceptivité du Soi-reflet. En résumé, une sémiologie s1, une sémiologie s2, et une méta-sémiologie S qui associe s1 et s2. Faute de proprioceptivité au sens classique pour assurer cette sémiologie S, c'est donc l'objet-miroir qui en est chargé. Et c'est probablement là que la vieillesse connaît quelques achoppements sémiotiques : à la difficulté de l'auto-reconnaissance du visage, s'ajoute la difficulté de juxtaposer l'intériorité du Moi et l'intériorité projetée du Soi, d'autant qu'elle devrait être celle associée à une image du visage que l'on reconnaît mal : à la place d'une sémiologie aisée et réconfortante, on n'aboutit alors qu'à une ébauche de semi-symbolisme, où le miroir achoppe à assurer la relation entre le contenu (du côté du Moi) et l'expression (du côté du Soi) : « je ne me sens pas du tout intérieurement comme il faudrait que me sente si je ressemblais vraiment à ça ».

### **3. L'inversion**

L'inversion de l'orientation latérale du reflet est un motif banal, mais qui mérite un examen plus attentif. Et surtout, ce n'est pas la seule inversion que la pratique du miroir induit : (i) entre les diverses propriétés fonctionnelles de l'enveloppe corporelle, l'image dans le miroir inverse les priorités ; et (ii) entre les partenaires d'une interaction en vis-à-vis, la réciprocité des rôles est articulée par la catégorie de la personne : le miroir reconfigure et inverse cette relation.

#### **3.1 Inversion de l'orientation latérale**

Au-delà du banal constat d'une inversion de l'orientation gauche/droite dans l'image du miroir, il conviendrait de s'interroger sur le type d'expérience qui est ici mobilisée. De fait, l'expérience de l'orientation latérale inversée n'est d'aucune manière troublante, et elle passe inaperçue dans l'usage quotidien et routinier du miroir. Le fait que notre gauche devant le miroir soit convertie en notre droite dans l'image ne peut perturber

la reconnaissance du visage parce que ce que nous voyons dans le miroir, c'est nous-même et pas un autre acteur. Car c'est ainsi que nous percevons nos interlocuteurs en vis-à-vis (des « Tu » potentiels) quand ils nous regardent : notre gauche est du même côté de l'interaction que leur droite. Devant le miroir, le Moi dispose d'une orientation latérale ; dans le miroir, comme dans toute interaction avec un autre, l'orientation est inversée : face au Moi, **Soi-même comme un autre** est lui aussi doté d'une orientation latérale, inverse de celle du Moi. De fait, l'inversion de l'orientation latérale apparaît alors comme l'expression superficielle de l'implantation de **Soi-même comme un autre** en face du Moi, et sur un mode comparable à celui de n'importe quel autre en vis-à-vis. Et ce qui peut être troublant, c'est que ce **Soi-même** soit traité, du point de vue de l'orientation latérale, **comme un autre** !

On peut rappeler à cet égard que l'image photographique n'inverse pas l'orientation latérale, et donc que notre gauche devant la photo est aussi la gauche dans la photo. L'étrangeté de la situation se prolonge ici : la photo n'inverse pas, et le miroir inverse, mais c'est l'image photographique qui la plus susceptible de perturber l'observateur. Dans les portraits photographiques, les acteurs photographiés tournent bien souvent leur regard vers l'opérateur. Mais il importe peu qu'ils le fassent ou pas, car la signification de ce regard tourné vers l'objectif n'est pas celle de l'imposition d'un contact direct, notamment avec l'acteur photographié. Et même si nous supposons qu'il s'agit d'une interaction directe, que l'observateur soit l'acteur qui apparaît dans la photographie, ou un quidam, elle est toujours exactement de même nature : entre l'acteur dans la photographie et l'acteur observateur, quels qu'ils soient, la relation est celle d'une interaction ordinaire en vis-à-vis. Et pourtant, la règle de base d'une telle interaction ordinaire en vis-à-vis, à savoir l'inversion de l'orientation latérale, n'est pas appliquée. Ce serait une raison déjà suffisante pour que l'interaction avec un acteur photographié soit troublée ou malaisée.

Le (petit) paradoxe, en l'occurrence, c'est donc que ce soit l'interaction ordinaire, mais sans inversion de l'orientation latérale, qui soit troublante, et pas l'interaction avec inversion de l'orientation latérale, notamment dans le miroir. Ce point est fréquemment commenté en termes de degré de familiarité : l'image dans le miroir est familière, l'image photographique est occasionnelle. Outre qu'elle est de moins en moins occasionnelle, en raison de la prolifération des selfies, l'explication est un peu courte : la familiarisation est une description du résultat, et pas une explication du processus, car elle ne peut pas se réduire au seul effet de la répétition. Si l'image dans le miroir nous est familière, c'est précisément parce que l'autre que nous y voyons est le Soi projeté à partir de notre Moi, et un Soi qui apparaît et disparaît de manière radicalement synchrone avec les apparitions et disparitions du Moi devant le miroir. Ce lien de familiarité indissoluble et nécessaire est conforté par comparaison avec la photo : n'importe qui, moi ou un quidam, peut entrer en interaction avec l'acteur photographié, et ce lien est contingent ; et si l'observateur se retire, puis est remplacé, l'acteur photographié n'a pourtant jamais disparu. A cet égard, l'inversion de l'orientation latérale semble contribuer à la force et à la nécessité du lien entre les deux instances en interaction, que ce soit dans le miroir ou dans la conversation ordinaire, puisque, sans cette inversion, dans le cas de la photographie, le lien s'affaiblit, devient contingent et indéfiniment substituable.

Ce lien déictique, synchrone et familier, avec inversion de l'orientation latérale, a un pouvoir d'actualisation et de simulation considérable, et en même temps, comme pour tous les déictiques, à chaque fois différent. A la différence de la photo, qui fixe un état durablement, le miroir donne un instantané, un hapax de la relation à soi-même, et ne promet rien d'autre.



**Couverture 1** – *La piel que habito*.  
Source : Affiche du film d'Almodovar

### 3.2 Inversion des fonctions de l'enveloppe

Dans *Corps et sens* (FONTANILLE, 2011) nous avons établi une chaîne d'opérations fonctionnelles, constitutives du Moi-enveloppe, en partant des analyses de Didier Anzieu (cf. 1985) à propos du Moi-peau. Cette chaîne comprend les fonctions suivantes : CONNEXION > DISTINCTION & IDENTITÉ > MAINTENANCE & CONTENANCE > ÉCHANGE & FILTRE > INSCRIPTIONS ET EMPREINTES.

#### a) Connexion

La « connexion » est celle de l'ensemble des stimuli de contact, le réseau des sensations procurées par l'interaction avec l'environnement, et nous avons déjà évoqué suffisamment le rôle du visage dans la concentration de l'enveloppe polysensorielle.

## b) Distinction/identité

Pour le couple « distinction / identité », le Moi-enveloppe est d'abord une frontière de distinction avec le non-Moi, dont découle une fonction d'identification du Moi : à l'intérieur, c'est bien Moi. Mais dans le miroir, ce rapport s'inverse : d'abord l'identification du Soi en tant que projection du Moi, dont il découle que le pourtour du visage dans le reflet est une ligne qui le distingue du reste de la surface réfléchissante. Première inversion fonctionnelle.

## c) Maintenance/contenance

De même, dans le couple « maintenance / contenance », le rôle de l'enveloppe dans le **maintien** en un seul corps de toutes ses parties et de tous ses organes précède son rôle de contenant. Le présumé est en effet que l'unité corporelle n'étant pas acquise, elle est construite et à conquérir : tel est le rôle de la fonction de « maintien ». Une fois que cette unité est acquise, au moins provisoirement, peut alors se poser la question inverse : que contient cette enveloppe totalisante ? Les parties du Moi-chair prennent alors le statut de contenus de l'enveloppe du Soi. D'une certaine manière, l'opération principale est la réunion et le maintien des parties en un seul tout, et la **contenance** est une sorte de sanction positive d'un maintien réussi. La dimension anthropologique de ces deux opérations doit être soulignée : la plupart des cultures humaines disposent d'une conception de la formation des corps-actants, de la manière dont les parties et les flux d'un collectif corporel composent une totalité reconnaissable (donc iconisée), et dont cette totalité régule et harmonise (ou pas) en interne les interactions entre ces parties et ces flux. Pour ces mêmes cultures, la maladie et bien d'autres perturbations ou aléas, comme la vieillesse, résultent précisément dans ce cas d'un déséquilibre des forces d'unification, et d'une contenance dérégulée.

Dans le miroir, le rapport entre les deux opérations fonctionnelles s'inverse : ce qui se donne à saisir dans le reflet, c'est d'abord la **contenance**. Ce que je vois est une enveloppe du Soi, que j'habite en tant que Moi. La première question que pose l'image dans le miroir, c'est celle de la contenance : je constate une forme qui délimite une surface en deux dimensions, un modelé qui dessine un volume, et je m'interroge : que contiennent cette surface et ce volume ? La réponse étant « Soi-même », la seconde question, que maintient cette enveloppe ? Ne se pose même plus : elle est renvoyée au Moi hors du miroir, la seule instance susceptible de faire l'expérience d'une relative autonomie de ses parties constituantes. La raison de cette inversion est double :

(i) d'un côté, le Soi-même n'est qu'une image, et dans une image, un contour « contient » seulement (des figures, des tracés, des couleurs, etc.) et sauf animisme mal placé, on n'imagine pas qu'il « maintienne » ensemble des parties autonomes, et

(ii) dans le miroir, le visage est sélectionné, et il serait contre-intuitif, voire extravagant, de lui attribuer le rôle de maintenir ensemble toutes les autres parties du corps ; en revanche,

du côté du Moi, devant le miroir, le visage n'est pas sélectionné, il reste associé au corps tout entier.

Passer de l'enveloppe qui me maintient, qui me limite, qui me donne forme comme un tout, à l'enveloppe qui me contient et que j'habite, c'est ce que met en scène le très troublant film de Pedro Almodovar, *La piel que habito*, et où, précisément, l'essentiel du ressort dramatique se concentre sur la modification du visage et du Soi : le conflit entre cette enveloppe nouvelle, le Soi vu dans le miroir, avec l'expérience intime du Moi, devient destructeur. Mais vieillir procure un déséquilibre comparable : puis-je encore habiter la peau que je vois dans le miroir ? que contient cette enveloppe toute plissée, et qui échappe à mon expérience intime, ou même la contredit ?

#### d) Echange et filtre

Dans le couple « échange et filtre », la fonction présupposée est celle de l'échange : on ne peut concevoir que l'enveloppe soit un **filtre axiologique**, aussi bien dans le sens des entrées que dans celui des sorties, si on ne pose pas d'abord qu'elle est un lieu d'échange ou de passage entre l'intérieur et l'extérieur. L'enveloppe n'est pas hermétique, elle est traversée par des flux, des énergies et des influences, qu'elle peut retenir ou rejeter, selon ce qui est requis pour l'intégrité du Moi.

Échange d'abord, filtre ensuite. Dans le miroir, le rapport s'inverse, car **le miroir en tant qu'objet est d'abord un filtre, un obstacle franchissable**, et, qui plus est, il sélectionne ce qu'il reflète : l'environnement est étréci et confiné, le relief est perdu, ou trop visiblement simulé sur une surface en 2D, les couleurs, la texture et les détails sont modifiés selon la distance, et selon la qualité du « grain » superficiel de l'objet-miroir lui-même : le Soi est d'abord saisi comme produit du filtrage par l'obstacle, conduisant à une **assomption concessive** : malgré le filtrage, j'assume pourtant ce reflet de visage comme le mien, comme mon Soi-même. Et c'est seulement à partir de cette assomption concessive que peuvent s'initier des échanges : on peut se scruter, se sourire, se faire des grimaces, etc. En somme, exactement comme s'il s'agissait d'une interaction avec autrui, en vis-à-vis : l'imperfection de la réplique et le caractère concessif de l'assomption confortent l'altérité de Soi-même à l'égard du Moi, et l'interaction avec miroir s'apparente donc plus à une interaction avec autrui qu'avec Moi : voilà au moins une tendance générale que conforte la vieillesse.

#### e) Inscriptions et Empreintes

L'enveloppe du Moi conserve la mémoire des traces d'interactions avec autrui, avec le monde environnant, et avec le corps interne. Ces traces sont interprétables comme des inscriptions : l'histoire de toutes ces interactions successives, mémorisées à la surface de l'enveloppe, est alors convertie en **un réseau synchrone d'inscriptions**. Ce caractère de « réseau synchrone » est un moment nécessaire, pour que l'ensemble de ces traces fasse système, pour qu'elles constituent un ensemble d'empreintes structurées, lisibles et interprétables : en somme, une écriture à déchiffrer, et un texte à comprendre.

Mais le visage dans le miroir n'a pas d'histoire, ni passé ni avenir, juste un présent étroit et fugace ; et il n'interagit qu'avec le visage du Moi qui lui fait face, et dans la stricte mesure où ce dernier est présent devant le miroir : impossible de reconstituer pour lui une mémoire des traces et une conversion en inscriptions, puis en empreintes. Dans le miroir, ce qui se donne à saisir directement, ce sont les empreintes à repérer, à situer les unes par rapport aux autres, et à déchiffrer ; autrement dit, nous sommes d'emblée confrontés au texte à décrypter et interpréter. Ce n'est qu'ensuite, par des allers-retours entre la mémoire du Moi et la lecture des empreintes sur le Soi, que l'histoire des traces peut éventuellement être reconstituée. Mais pas dans le seul miroir.

L'empreinte ayant à faire avec l'accumulation des inscriptions, et avec la profondeur temporelle d'une vie, la vieillesse est le moment où le texte est optimal, complet et structuré. Mais la difficulté est alors d'y retrouver le cours de l'histoire du Moi sous-jacente : oublis, dénis, incohérences font alors du texte à déchiffrer une énigme en grande partie insoluble, sauf si on accepte que le sens qu'il délivre soit le sens global d'une vie, et pas celui d'une histoire cursive et détaillée.

### **3.3 Inversion entre les personnes**

Lors d'une interaction en vis-à-vis, le regard est une source dont la cible est l'autre. La personne subjective (qui regarde) et la personne non subjective (qui est regardée) sont clairement positionnées dans l'interaction, de sorte que la réciprocité du regard implique que les rôles puissent s'inverser mais sans se confondre : si je regarde l'autre en train de me regarder, l'autre reste l'autre. L'expérience quotidienne nous apprend combien il est difficile de maintenir cette distribution des rôles, si l'échange direct de regards se prolonge : un rapport de force s'installe, chacun s'efforçant, par l'intensité de son regard, d'être la source de l'échange, en position de personne subjective ; chacun à son tour peut avoir le sentiment soit de regarder, soit d'être regardé, et si l'échange dure encore, l'un des deux finit par détourner le regard, renonce au rôle de personne subjective, et accepte d'être seulement regardé.

Dans le miroir, la réciprocité du regard implique une duplicité irréductible des rôles en simultanéité : chacune des deux instances est à la fois la personne subjective de l'autre, et l'autre de la personne subjective ; chaque effort du Moi pour être la source intense du regard a pour corrélat le même effort du Soi, et de manière absolument synchrone : autrement dit, aucune des deux instances n'est, à aucun moment, parfaitement et sans ambivalence ni personne subjective ni personne non subjective. La prolongation de l'échange de regards prend alors un tout autre sens : le visage dans le miroir est alors objectivé, réifié, figé en image, dépouillé de sa capacité d'initiative dans l'interaction. Cette « chose » dans le miroir, c'est moi, mis à distance, que je peux examiner et contempler à loisir, après avoir neutralisé le fait que cette chose semble me regarder aussi. Il n'en reste pas moins que, dans le miroir, le renversement des rôles en simultanéité provoque au mieux un trouble, au pire une neutralisation de la catégorie de la personne.

## | Conclusion

Pour conclure cette analyse, nous laissons d'abord la parole à Simone Weil (1988 [1947], p. 40):

*Élévation et abaissement. Une femme qui se regarde dans un miroir et se pare ne sent pas la honte de réduire soi, cet être infini qui regarde toutes choses, à un petit espace. De même toutes les fois qu'on élève le moi (le moi social, psychologique, etc.) si haut qu'on l'élève, on se dégrade infiniment en se réduisant à n'être que cela. Quand le moi est abaissé (à moins que l'énergie ne tende à l'élever en désir), on sait qu'on n'y est pas cela. Une très belle femme qui regarde son image au miroir peut très bien croire qu'elle est cela. Une femme laide sait qu'elle n'est pas cela. Tout ce qui est saisi par les facultés naturelles est hypothétique. Seul l'amour surnaturel pose. Ainsi nous sommes cocréateurs. Nous participons à la création du monde en nous décrétant nous-mêmes.*

Le miroir réduit le visuel au **visible** : du côté du Moi, le visuel qui implique le visage est polysensoriel, proprioceptif, tactile, haptique, etc., y compris en tant que partie du corps qui est hors du champ visuel, et qui peut pourtant être ressentie proprioceptivement, touchée, etc. ; du côté de l'image du visage dans le miroir, il n'y a plus que le visible, et le renoncement à la polysensorialité est marquée par la première déception : toucher le visage dans le miroir ne donne rien d'autre que la sensation d'une surface lisse et froide, inanimée, la première déception. En même temps, l'espace dynamique est réduit à la scène d'un micro-spectacle : du côté du Moi intime, la totalité de l'espace environnant est potentiellement offerte à l'exploration, au mouvement, à la variation des points de vue, et cet espace est centré sur le Moi corps-chair, ce qui autorise une totale complémentarité entre les différentes « vues » ; du côté de l'image dans le miroir, seul le déplacement du miroir permet de faire varier l'angle, la distance et la profondeur de champ, mais dans des limites spécifiques et selon des modalités de « découpage » du champ de l'image qui bloque la complémentarité entre les « vues », et multiplie au contraire les effets d'étrangeté du Soi.

C'est cette réduction que Simone Weil glose comme « décréation », une autre version de l'« aliénation ». Et c'est probablement sur ce point que, pour une personne âgée, le miroir est si profondément troublant et décevant : toute une vie consacrée à se construire, à se créer un Moi et un monde, se trouve alors réduite à un fragment de monde visible, fugace et étriqué. Il reste pourtant que la question se pose de savoir si ce visage dans le miroir témoigne de l'usure et de la dégradation, ou de l'enrichissement par l'expérience accumulée. Mais la réponse n'est pas dans le miroir...

## | Bibliographie

ANZIEU, D. *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard, 1981.

ANZIEU, D. *Le Moi-peau*. Paris : Dunod, 1985.

BENICHOU, P. Introduction à la lecture du Séminaire I. Les écrits techniques de Freud. In : BENICHOU, P. *Introduction à la lecture des séminaires de Jacques Lacan*. 1975. Disponible sur : [https://psychaanalyse.com/pdf/FREUD\\_LES\\_ECRITS\\_TECHNIQUES.pdf](https://psychaanalyse.com/pdf/FREUD_LES_ECRITS_TECHNIQUES.pdf). Access : 07 juin 2022.

FONTANILLE, J. *Corps et sens*. Paris : Presses Universitaires de France, 2011.

FONTANILLE, J. *Sémiotique du discours*. Limoges: PULIM, 2003.

GREIMAS, A. J. *Sémantique structurale*. Paris : Presses Universitaires de France, 1986.

LACAN, J. *Ecrits*. Paris : Seuil, 1966.

LEROI-GOURHAN, A. *Le geste et la parole*, 1, Technique et langage. Paris : Albin Michel, 1964.

MERLEAU-PONTY, M. Structure et conflits de la conscience enfantine. *Bulletin de Psychologie*, v. 18, n. 3-6, 1964.

MERLEAU-PONTY, M. *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1960.

MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1988 [1964].

MERLEAU-PONTY, M. *Parcours : 1935-1951*. Lagrasse : Verdier, 2001.

RICŒUR, P. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.

WALLON, H. *Les origines du caractère chez l'enfant*. Paris : PUF, 1973.

WEIL, S. *La pesanteur et la grâce*. Paris : Plon, 1988 [1947].

### **Como citar este trabalho:**

FONTANILLE, Jacques. Le visage dans le miroir et le reflet de l'âge. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 62-84, jun. 2022. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v15i1.16757>.

# SOBRE A VERIDICÇÃO NO RETRATO FOTOGRÁFICO

## ABOUT VERIDICTION IN THE PHOTOGRAPHIC PORTRAIT

Fábio Pereira CERDERA<sup>1</sup>

**Resumo:** Após quase duzentos anos da invenção da fotografia como processo analógico de captura e de impressão de uma imagem visual, não são raras as vezes em que somos pegos em um movimento automático de naturalização do texto fotográfico. Tal fato pode ter sido em parte potencializado pelas facilidades tecnológicas atuais relacionadas ao ato de fotografar, notadamente pelas câmeras fotográficas digitais e seus recursos disponíveis cada vez maiores nos chamados *smartphones*, os quais tornaram a ação de tirar uma foto algo extremamente corriqueiro, presente em inúmeras situações cotidianas. Este artigo objetiva discutir aspectos desse estatuto imagético fotográfico, isto é, o seu *status* de equivalente, de substituto da semiótica do mundo natural, estabelecendo o que a semiótica francesa entende por contrato de veridicção (GREIMAS; COURTÉS, 2008). Abordaremos neste trabalho algumas das estratégias responsáveis pelo efeito de sentido de verdade no texto fotográfico, especificamente àquelas vinculadas ao retrato e ao autorretrato, de sua versão analógica à cultura da *selfie*, esboçando uma hipótese de trabalho particularmente relacionada a como certas práticas semióticas no plano de expressão (FONTANILLE, 2005, 2015) ligadas à veiculação desse tipo de autorretrato contemporâneo podem contribuir para a promoção de seu efeito de sentido verdade.

**Palavras-chave:** Fotografia. Retrato. Autorretrato. Plano da Expressão. *Selfie*. Veridicção.

**Abstract:** After nearly two hundred years of the invention of photography as an analogical process of capturing and printing a visual image, it is not uncommon for us to be caught in an automatic naturalization movement of photographic text. This fact may have been partly boosted by the current technological facilities related to photography, notably by digital cameras and their increasingly available resources on so-called smartphones, which made the action of taking a photo something extremely common, present in innumerable everyday situations. This article aims to discuss aspects of this photographic image statute, that is, its equivalent status as a substitute for the semiotics of the natural world,

---

<sup>1</sup> Docente da UFRRJ - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. E-mail: fabiopereira@ufrj.br.

establishing what French semiotics means by a veridiction contract (GREIMAS; COURTÉS, 2008). We will approach in this work some of the strategies in charge of the meaning effect of the truth in the photographic text, specifically those related to portraiture and self-portraiture, from its analogical version to the selfie culture, outlining a working hypothesis particularly related to how certain semiotic practices in the expression basis (FONTANILLE, 2005, 2015) linked to the propagation of this type of contemporary self-portrait, can contribute to the promotion of its true meaning effect.

**Keywords:** Photography. Portrait. Self-portrait. Plane of Expression. Selfie. Veridiction.

Numa das mais antigas e conhecidas passagens sobre a imagem planar, os pintores gregos Parrásio e Zêuxis travam uma disputa em torno do melhor *trompe-l'oeil*: enquanto Zêuxis pintou uvas em direção às quais voaram aves, Parrásio pintou uma cortina que Zêuxis pediu que abrisse para que pudesse observar a pintura de seu oponente: Parrásio vence (PLÍNIO, 2004). Percebe-se nessa, que é uma das narrativas de origem da pintura, uma das funções que a imagem planar jamais se desvencilhou: a de um simulacro, um duplo, um equivalente inferior à semiótica do mundo natural. A imagem visual, nesse caso, não só busca criar um efeito de sentido real, mas disputa diretamente com um suposto referente externo mais próximo da *eidos* grega.

Essa breve narrativa pode ser resumida pela transformação que os sujeitos operam em busca do objeto valor real, concretizado pelo efeito de sentido verdadeiro mais intenso e modalizado pelo fazer parecer ser. Notamos, então, que desde suas origens na Antiguidade, a imagem visual ocupa um lugar de equivalente axiologicamente negativo em relação ao real, visão de mundo fundamentada na prevalência do conceito de substância sobre o de matéria e de forma, relação que o pensamento ocidental a partir da modernidade irá desconstruir e subverter – a exemplo de Hjelmslev, que inverte a dominância desses conceitos e os postula como instâncias da expressão semioticamente formadas e diretamente implicadas na manifestação do sentido.

Essa passagem da chamada teoria da arte nos serve de imagem, se não do lugar, ao menos de uma das principais funções que a fotografia ocupa na sociedade contemporânea, notadamente para o senso comum: desde a sua invenção, a fotografia estimula os debates sobre sua suposta natureza mais objetiva – de registro ou da própria materialização do real –, em comparação a outros meios artesanais de expressão, como a pintura, por exemplo. Como processo que fixa o fenômeno cambiante da luz e conseqüentemente a discretização operada sobre o conjunto dos formantes que compõem os objetos da semiótica do mundo natural, não raras vezes uma fotografia é considerada como uma evidência poderosa e eficaz, haja vista a presença já institucionalizada da fotografia como instrumento ou como evidência de comprovação de fatos nos autos de uma investigação policial, ou ainda como documento ou elemento de um *corpus* de análise no âmbito do método científico. Tal estatuto objetivo da fotografia tem relação direta e coincide com a expansão do conceito de documento explicitada por Le Goff (2013), que, no século XX, passará a abranger outros objetos, materiais e sistemas de significação para além do

texto verbal sobre papel, obtendo a sua força contratual de veridicção em seu regime de crença específico.

Um holótipo pode exemplificar o efeito de sentido verdadeiro que a fotografia adquiriu ao longo dos tempos: o holótipo é um espécime único ou referência representativa de uma espécie, que serve de base para um taxonomista identificar uma espécie. Pode ser um único exemplar – um indivíduo inteiro ou uma imagem, como uma fotografia ou uma ilustração – que reúne os traços mais significativos da espécie. Subentende-se nessas possibilidades uma escala de importância, sendo a fotografia, por um lado, inferior ao exemplar concreto da espécie, e por outro, preferível à ilustração. No entanto, essa importância é relativa: apesar de não ser um holótipo, a famosa xilogravura que o artista alemão Albrecht Dürer realizou em 1515 de um rinoceronte a partir de relatos e desenhos do animal, sem nunca o ter visto, povoou durante muito tempo o imaginário europeu sobre a aparência desse animal. A gravura pode ter tido prevalência sobre o relato como documento, no que diz respeito à sua força de persuasão responsável por um crer verdadeiro, tanto por sua riqueza de detalhes e fabulações, quanto por um alcance mais imediato que uma imagem é capaz de possuir. Longe de ser uma norma, tal possibilidade da imagem funda-se a partir da forma tácita com que as qualidades visuais operam na dimensão do sensível. Se comparássemos com uma fotografia do animal, constataríamos facilmente que o conjunto dos formantes figurativos na gravura possui uma estabilidade referencial satisfatória, apesar dos significativos desvios e traços fantasiosos (Imagem 1).

**Imagem 1** - 1.1. Rinoceronte de Dürer. 1.2. Fotografia de rinoceronte.



**Fonte:** 1.1. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Rinoceronte\\_de\\_D%C3%BCrer#/media/Ficheiro:Dürer's\\_Rhinoceros,\\_1515.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Rinoceronte_de_D%C3%BCrer#/media/Ficheiro:Dürer's_Rhinoceros,_1515.jpg)  
Albrecht Dürer. Xilogravura. 21,4 × 29,8 cm. 1515. Museu Britânico, Londres.

1.2. Jornal de Boas Notícias. <https://www.dw.com/pt-002/mo%C3%A7ambique-rinoceronte-em-vias-de-extin%C3%A7%C3%A3o/a-45120794>

Por outro lado, o rigor de observação e manipulação plástica de um desenho científico poderia cumprir uma função descritiva do objeto mais eficiente do que uma fotografia, pois opera por meio da desconstrução, da reorganização e da acentuação de determinados formantes plásticos e figurativos do objeto.

No final das contas, fica claro que o sistema de representação não é determinante para o efeito de sentido verdadeiro da fotografia, mas antes, o curso de ação a que está atrelado o sistema semiótico, assim como o seu parentesco com um imenso conjunto de objetos

com funções diversas e práticas específicas, cujas camadas de sentido se caracterizam por uma maior automação técnica e uma menor interferência manual. Trata-se, em última instância, de um contrato de veridicção fundado sobre um regime de crença funcional, implicado às “funções e usos do objeto” (FONTANILLE, 2015, p. 17, tradução nossa)<sup>2</sup>, cujo produto final, o enunciado fotográfico encobre, em realidade, um regime de crença prático e técnico associado ao discurso científico, sujeito, contudo, ao acaso, já que tal regime “se funda sobre a qualidade de ajustamento dos acontecimentos de um curso de ação aberto nos dois extremos da cadeia, e submetido às circunstâncias de interação com outros cursos de ação, geralmente imprevisíveis” (FONTANILLE, 2015, p. 17, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Isso explica semioticamente a contradição encerrada na fotografia, que, a despeito de sua natureza técnica condicionada a muitas variáveis em seu processo de produção, mantém firmemente para muitos a sua aura de registro do real: um meio de expressão caracterizado por processos extremamente sofisticados em termos técnicos e tecnológicos, cuja competência enunciativa demanda a mediação de diversas áreas de conhecimento, e da coordenação precisa destas para se descolarem das condições aleatórias decorrentes do caráter empírico e sensível desse meio.

No texto fotográfico, mais do que em outros textos visuais de natureza não sequencial, esses regimes de crenças se consolidam de maneira mais assertiva, notadamente por meio de uma densidade sêmica enriquecida a partir da convocação de outros textos e enunciados. Enquanto a pintura tem um modo de significação predominantemente sintético, operando um amálgama de referências e formantes que são atualizados pela manipulação plástica diretamente na superfície planar, a fotografia, repleta de traços não pertinentes, significa por um processo inicial mais analítico, impondo a recuperação de referências virtualizadas que, por catálise e num movimento da imaginação, são então atualizadas e condensadas mnemonicamente. Não por acaso a montagem russa se tornou um princípio basilar da construção de sentido nas origens do método cinematográfico. Essa é a hipótese que nos guia neste artigo, qual seja, a de que a fotografia, e particularmente os gêneros do retrato e do autorretrato, têm por base uma sintaxe virtual na construção de seus discursos.

## **| Verdade, técnica, fotografia e elementos de significação**

Há um entendimento, sobretudo no que se refere ao senso comum, da coincidência entre fotografia e referente desde os seus primeiros processos mais experimentais até hoje – aliás, não só a fotografia, mas também processos mais antigos de projeção, como a câmara escura e a câmara clara – que tem os seus fazeres interpretativos moldados

---

2 No original: “[...] fonctions et des usages de l’objet”.

3 No original: “[...] se fonde sur la qualité d’ajustement des péripéties d’un cours d’action ouvert aux deux bouts de la chaîne, et soumis aux aléas de l’interaction avec d’autres cours d’action, souvent imprévisibles”.

constantemente pela ilusão referencial da fotografia. Ora, nesse sentido, como afirma Macluhan (2007, p. 224), “basta ver a foto de uma favela para que ela se torne intolerável”, ou ainda, que a “mera equivalência da foto com a realidade já fornece um novo motivo para mudanças – como novos motivos para viagens”, por exemplo. A complexidade e a eficácia técnica na criação de um simulacro de verdade têm um papel fundamental na disseminação desse entendimento.

*Grosso modo*, os avanços técnicos na fotografia e em outros sistemas de significação ocorrem sempre como uma busca pelo aperfeiçoamento de processos e procedimentos que visam, no final das contas, a uma maior eficiência no que diz respeito à precisão e às possibilidades de reprodução de um conhecimento. A rigor, como postula Francastel (1993, p. 80), “o objetivo da técnica é definir um processo de ação que transforma um saber em ato; a técnica visa ademais à repetição”, logo, a manifestação do sentido e a sua extensão estão intrinsecamente vinculadas à imagem que a técnica veicula dentro de seus processos. Em sua origem, o termo técnica deriva de “*technè*: conhecer-se no ato de produzir” (HEIDEGGER, 1995, p. 21), o que semioticamente nos leva à projeção das marcas do enunciador no enunciado, marcas essas responsáveis pela criação de uma imagem do sujeito enunciador. A fotografia, por ter um processo técnico e tecnológico dos mais sofisticados, instala um crer-verdadeiro “nas duas extremidades do canal da comunicação” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 530) e fixa um efeito de sentido verdade, e um contrato de veridicção, apoiada necessariamente em actantes que disseminam um caráter que alie precisão, celeridade e alcance de circulação.

Por certo que a técnica fotográfica não está a serviço de nenhuma verdade referencial, tendo em vista que o discurso fotográfico não é “a representação de uma verdade que lhe seria exterior” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 531). Semioticamente ele só pode se configurar como dizer verdadeiro, como impressão de realidade. O discurso do desenvolvimento tecnológico e seus regimes de crença funcional e prático, os quais enaltecem as facilidades e os benefícios de ordem objetiva, mais do que contribuir, fundam a construção da eficácia do fazer-criar fotográfico.

A partir desse entendimento, propomos desenvolver a seguinte questão: como esse fazer persuasivo se efetiva nos gêneros retrato e autorretrato fotográfico, em sua versão analógica, digital e especificamente no caso das *selfies*? Do texto às estratégias, seguiremos uma pista contida no modo como a sintaxe da imagem se processa, considerando-a como uma série, real ou virtual, sintaxe essa capaz de reunir vários modos de existência numa práxis enunciativa que agencia diversos enunciados, textos fotográficos e situações de interação.

A abordagem da imagem fotográfica e especificamente dos gêneros do retrato e do autorretrato como série – tendo sido esse último popularizado na contemporaneidade pela prática das *selfies*, veiculadas nos aplicativos de mensagem instantânea e nas redes sociais – pode ser pensada por meio das duas dimensões da linguagem saussureanas, dois tipos de consciência promovedores dos processos de combinação e de associação: a

lógica do processo, das correlações em cadeia, do tipo “e... e”, sintagmática, *in praesentia*, que opera a partir da combinação de grandezas; a lógica do sistema, das relações não extensivas, do tipo “ou... ou”, paradigmática, *in absentia* (SAUSSURE, 2004), que opera pela substituição, associando grandezas na sintagmática planar de impressões e de telas de aparelhos eletrônicos. A convivência intrínseca dessas dimensões, da projeção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático, estabelece nesses gêneros a relação de conjuntos de formantes fisionômicos que resultam na garantia de uma estabilidade referencial do sujeito do enunciado ou do ator da enunciação. Essas dimensões também entrecruzam os tipos de experiências e instâncias formais e materiais que compõem os níveis de pertinência da expressão postulados por Fontanille (2005, 2015), em relação aos quais propomos fazer uso dos seguintes conceitos: figuratividade/figuras-signos; interpretação/textos-enunciados; práticas/cenas predicativas; estratégias/conjunturas, concentrando-nos progressivamente nessas instâncias. Movimenta-se continuamente em cada um desses níveis ou planos de imanência ou descontinuamente a cada mudança de nível, num percurso ascendente em direção à expansão ou num percurso descendente em direção à condensação dos níveis, sendo os mesmos caracterizados por suas “propriedades sintagmáticas”. Sobre essa lógica sintagmática que estrutura os níveis de pertinência da expressão, Fontanille (2015, p. 16, tradução nossa<sup>4</sup>) esclarece que

[...] cada “plano de imanência” corresponde a um tipo de semiose cuja morfologia de expressão é principalmente explicada por suas *propriedades sintagmáticas*: propriedades espaciais e topológicas, temporal e sequencial, e tipos dominantes de operações sintagmáticas (por exemplo: o *fechamento isotópico* para textos, as formas de *acomodação do curso de ação* para práticas, ou os *arranjos táticos* para as estratégias, etc.).

Tais conceitos nos auxiliam na compreensão da articulação das práticas de elaboração e de circulação dos textos fotográficos, seja na atualização de figuras-signos, plasmadas no ato enunciativo da composição fotográfica, seja através da manipulação de processos analógicos tradicionais de laboratório e de recursos e processos digitais pelo uso de ferramentas e de programas gráficos, ou ainda nos processos de intermedialidade mobilizados por diferentes graus de correlação de diversos meios.

Do texto às estratégias que envolvem a fotografia, as combinações sintagmáticas estão implicadas, por exemplo, nas relações perceptivas inerentes entre os formantes plásticos presentes no espaço planar da fotografia ou entre as figuras e o espaço do texto fotográfico como um todo. De forma análoga, vários textos-enunciados fotográficos encadeados no espaço de uma galeria, real ou virtual, objeto-suporte dessa totalidade

---

4 No original: “Chaque ‘plan d’immanence’ correspond à un type de sémiose, dont la morphologie d’expression est principalement explicitée par ses *propriétés syntagmatiques*: des propriétés spatiales et topologiques, temporelles et séquentielles, et des types d’opérations syntagmatiques dominantes (par exemple: la *clôture isotopique* pour les textes, les formes d’*accommodation du cours d’action* pour les pratiques, ou les *agencements tactiques* pour les stratégies, etc.)”.

– sendo o conjunto dos textos e suas instâncias formadoras, norteados por um tema de superfície que os costura –, configuram-se como o resultado da co-presença/sucessão de diferentes práticas artísticas e de outras práticas (técnicas, estéticas e de mercado subsumidas pela produção, seleção, apresentação, divulgação e comercialização), as quais, por sua vez, compõem diferentes cenas predicativas ajustadas em uma ou várias situações-estratégias.

Por outro lado, em cada nível de pertinência mencionado, inúmeras dimensões podem ser evocadas e aproximadas por conterem “algo em comum” (SAUSSURE, 2004, p. 145): uma foto mais desfocada nos remeterá potencialmente a uma “série mnemônica virtual” (SAUSSURE, 2004, p. 143) composta por referências pertencentes a, por exemplo, práticas técnicas, estilos e correntes pictóricas, tais como os procedimentos de construção por manchas do estilo barroco, a justaposição de pinceladas do impressionismo e do divisionismo em pintura, ou o pictorialismo na fotografia. Ainda a respeito das relações associativas, a página inicial de uma instituição cultural ou museal, ou um *banner*, como textos sincréticos contendo fotos de obras e um texto/*lettering* propositivo diagramado ou exposto na fachada de uma galeria ou de um museu, predicam como um texto/suporte autônomo, isto é, aquele que “é debreado e não mantém nenhum vínculo perceptível com o lugar de realização” (FONTANILLE, 2005, p. 51). Nesse caso, as fotos representativas dos objetos expostos ou de parte da montagem desencadearão uma “série associativa” a partir das experiências anteriores desse enunciatório com a corporeidade de objetos e práticas de natureza semelhante. Seja na página como janela autônoma, ou no *banner*, sobreposto à parede de uma edificação, essa situação cena se estabelecerá como uma promessa, tendo a exposição um modo de existência virtual.

De modo distinto, como uma interface embreada, ou seja, como “uma fronteira que separa o espaço de leitura do cartaz e o espaço de realização” (FONTANILLE, 2005, p. 51) e, nesse caso, se nosso texto sincrético for sobreposto a uma vitrine que deixe entrever o interior de uma galeria, a totalidade das interações terá uma força maior de “série efetiva” (SAUSSURE, 2004, p. 143), sendo as fotografias representativas da exposição, atualizadas e realizadas predominantemente na extensão da situação de conjuntura composta por diversos objetos e práticas. Tal situação se gradua na passagem do dispositivo bidimensional *banner*/parede, para o dispositivo tridimensional *banner*/vitrine/galeria e, sobretudo nesse último dispositivo, onde há particularmente uma debreagem espacial do *banner* à galeria, seguida de uma embreagem da galeria ao *banner*.

Assim, se levarmos em conta não somente o texto fotográfico em si, mas, como exemplificado acima, um conjunto significativo mais amplo, um curso de ação envolvendo o texto fotográfico, o seu processo de construção de sentido e de eficácia na elaboração de efeitos de verdade referenciais podem se tornar extremamente complexos com inúmeras variáveis implicadas. Nesse sentido, visando um aprofundamento que leve essas e outras possibilidades de relações em consideração, este artigo se concentrará em questões basilares relacionadas à linguagem da fotografia e sua inevitável comparação com a pintura, esboçando uma análise do modo de significação dessas linguagens, as quais subsidiarão a abordagem da *selfie* como autorretrato contemporâneo.

Considerando esses conceitos e reflexões, propomos então desenvolver nossa argumentação e delinear nossa hipótese a partir do fato de que os atuais *smartphones*, equipados com câmeras fotográficas e acesso à internet, preenchem de maneira bastante eficiente e particular a função de produção e de veiculação de autorretratos fotográficos, e conseqüentemente, a difusão de um determinado simulacro de verdade do ator da enunciação. Por meio da prática de produzir, selecionar e divulgar *selfies* que acabam por formar séries que são veiculadas através de aplicativos de mensagem instantânea ou de mídias sociais na internet, postulamos a seguinte problemática de trabalho: (i) os textos, visualizados simultaneamente ou individualmente, por um processo de sobreposição perceptiva e mental desencadeado por uma experiência anterior, terminariam por estabelecer uma imagem-síntese do ator da enunciação, fruto de uma condensação dos traços mais recorrentes do conjunto? (ii) o efeito de sentido de verdade fisionômica pretendido pelo enunciador numa *selfie* seria potencializado em decorrência de novas técnicas e práticas relacionadas a esse gênero de autorretrato popular contemporâneo? Antes de desenvolvermos nossa hipótese, convém discutirmos o retrato e o autorretrato como gênero e texto, bem como suas origens relacionadas à tradição das artes plásticas, notadamente no que diz respeito à pintura, lançando luz sobre as particularidades de significação dessas linguagens.

## **| Retrato e autorretrato**

O retrato e o autorretrato, originalmente gêneros oriundos das chamadas Belas Artes – que gozavam até o século XIX de grande prestígio no que se refere a uma escala valorativa dos gêneros artísticos praticada nas academias, nos salões e demais meios de produção e de circulação da arte –, encontraram grande adesão dentro do tema da fotografia de pessoas, sobretudo com o desenvolvimento de novas tecnologias, a partir de uma abordagem que introduziu mais variantes no gênero. A crescente difusão do fenômeno das *selfies* nas novas mídias digitais tornou esse gênero de autorretrato um dos mais praticados atualmente. Tal fato, possível em razão do grande desenvolvimento tecnológico dos últimos 50 anos, estabeleceu-se como consequência direta da popularização do retrato engendrada pela fotografia analógica e amadora, pela prática de registrar em imagem pessoas e acontecimentos pessoais. A esse respeito, como sugere Hedgecoe (2013, p. 258), o retrato se tornou “de longe o mais popular de todos os motivos fotográficos. Para pessoas que não têm a fotografia como *hobby*, mas apenas como uma maneira de registrar acontecimentos familiares, a maioria das fotos que tiram são retratos”.

De qualquer modo, seja realizada por um profissional, como ofício, seja por um amador, como *hobby*, ou circunstancialmente, em geral, as explicações sobre o modo como o enunciado fotográfico significa recaem, com frequência, objetivamente sobre fórmulas técnicas empíricas ou subjetivamente sobre explicações etéreas resultantes do “olhar” do fotógrafo que capta a “alma” do retratado. Se, por um lado, os manuais de fotografia costumam tratar o retrato e outros gêneros em termos mais técnicos, centrando-se em informações objetivas – como o tipo de objetiva mais adequada, de fundo, as possibilidades de iluminação e de posição para o modelo, e toda uma série de equipamentos de estúdio

próprios para fotos mais formais e profissionais – e, por outro lado, tais preceituários aconselham o enunciatário na abordagem de situações mais informais como em fotos ao ar livre e em ocasiões mais espontâneas, em última instância, pouco ou quase nada falam de práticas e estratégias de significação que envolvem outros conjuntos significantes em torno do texto fotográfico, e de como as mesmas sobredeterminam a construção de sentido do gênero retrato fotográfico.

Dáí nos parece vir a dificuldade de Barthes em classificar a fotografia, a qual de algum modo tende a se esquivar à análise de sua estrutura imanente. Assim, constata o semiólogo: “as divisões às quais ela [a fotografia] é submetida são de fato ou empíricas (Profissionais/Amadoras), ou retóricas (Paisagens/Objetos/Retratos/Nus), ou estéticas (Realismo e Pictorialismo), de qualquer modo, exteriores ao objeto” (BARTHES, 2015, p. 13-14). Tamanha dificuldade, arriscamos dizer, advém do fato de que muitas dessas classificações quase invariavelmente se imbricam em um único texto – variando suas intensidades de acordo com o efeito de sentido pretendido pelo enunciador – que, como concentração de muitas práticas, processos e formas de interação, necessita ser desconstruído para além das experiências de interpretação das figuras-signos e dos textos-enunciados, devendo passar a considerar a corporeidade dos objetos em direção às formas de vida, configurando-se como gesto fotográfico. Possuindo uma função poética ou prosaica, o modo de significar da fotografia, objeto reproduzível e representativo do descentramento do sujeito na pós-modernidade, necessariamente obedece a um curso de ação centrífugo à noção de obra que, fixa, responde unicamente por suas próprias coerções internas, fundadas por uma crença textual.

Uma variação do retrato, o autorretrato, parece ter se tornado mais comum com a popularização dos celulares com câmeras fotográficas digitais e, para além do truísmo de que tal prática é oriunda do prazer em registrar pessoas, bem como em se autorregistrar em uma imagem, encontra-se aí um fazer persuasivo que visa invariavelmente um fazer crer com o intuito de fazer parecer verdadeiro à medida que tenta sempre consubstanciar um determinado simulacro do ator da enunciação. É importante ressaltar que o retrato e o autorretrato em pintura sempre foram manifestações de poder e de prestígio social, haja vista que grandes exemplos desses gêneros na arte são de personalidades que ocuparam funções de destaque na sociedade, como clérigos, reis, políticos, empresários, dentre outras, isto é, normalmente pessoas abastadas – já que uma encomenda de tal gênero sempre requereu um poder aquisitivo maior – e dos próprios artistas, que, na tentativa de serem agraciados com o mesmo *status* de relevância social, retrataram-se uns aos outros, assim como se autorretrataram, alguns inúmeras vezes ao longo da vida, a exemplo do pintor holandês Rembrandt H. van Rijn.

Ter a sua imagem plasmada em um processo artesanal de confecção, por ser privilégio de poucos, conferia conseqüentemente poder ao retratado. No caso contemporâneo das *selfies*, já inseridas numa realidade da imagem, acessível em termos de produção, e veloz no que se refere à sua circulação, o retrato está implicado em um contrato de fidúcia que não somente irá persuadir pela posição social, mas, também pela disseminação de valores

estéticos alinhados à realidade contemporânea de difusão da autoimagem, valores que com frequência se somam à importância da circunstância social e compõem uma cena predicativa a qual extravasa a própria imagem.

Com o advento das novíssimas tecnologias e de suas novas práticas – pois, afinal, como esclarece Fontanille (2015, p. 14, tradução nossa) ao discorrer sobre o conceito de forma de vida, de Wittgenstein, “a significação de uma expressão provém do seu uso”<sup>5</sup> –, cada vez mais a construção de sentido no autorretrato mobiliza outras dimensões significantes, ganha contornos que extravasam os limites textuais, propondo diferentes simulacros de verdade que não necessariamente relacionam-se a funções consideradas de maior prestígio social, mas que, por meio da persuasão do sensível, concretizado na imagem do corpo, projeta marcas enunciativas com o intuito de erigir um fazer-creer positivo no jogo das diferenças entre o ser e o parecer dos sujeitos envolvidos. Nesse sentido, a prática da *selfie* como um ato de enunciação que atualiza o gênero do autorretrato dentro de uma situação-cena particular que envolve o enunciador, a câmera como instrumento e seus possíveis enunciatários, quando somada à prática de compartilhar através das mídias digitais e da internet, acaba por promover, nesse processo intermediário, a inserção do ator da enunciação em outras cenas envolvendo interfaces e enunciatários distintos em uma “situação-estratégia” em rede que estabelece a superposição e o “ajustamento” de ambas as cenas predicativas (FONTANILLE, 2005, p. 26-27).

Nessa atualização do gênero através de um novo uso que engloba duas práticas distintas, fotografar e compartilhar, reunidas e disseminadas em uma determinada situação-estratégia, a reiteração desse ato enunciativo como um todo se torna fundamental como estratégia do fazer persuasivo do enunciador, possibilitando o aumento da densidade sêmica por meio daquilo que denominamos de uma sintaxe em série da imagem. Antes de avançarmos mais nessa questão, faz-se necessário configurar o *modus operandi* da sintaxe do texto fotográfico a partir de seu cotejamento com a pintura.

## **| A sintaxe do texto fotográfico e de outros textos visuais**

Quando da invenção da fotografia em 1839, tornou-se inevitável a sua filiação com a pintura, gerando confrontações entre os dois meios, entre seus modos de significação particulares. Ao apelo técnico e supostamente mais objetivo da fotografia, se opunha o reconhecimento estético da tradição da pintura: assim, a primeira deveria se espelhar na segunda, caso almejasse se elevar e atingir o *status* de arte.

Desde esse início, a ideia de registro do real sempre rondou a fotografia, em parte pelos regimes de crença a ela associados, mas igualmente por seu cotejamento com as artes plásticas, que primam por um processo de construção manual da imagem, como destaca Macluhan (2007, p. 216): “Ele [Talbot] tinha plena consciência de que a fotografia era uma espécie de automação que eliminava os procedimentos sintáticos da pena e do lápis”.

---

5 No original: “[...] la signification d’une expression n’advient que dans l’usage”.

Um efeito de sentido que emane verdade é uma situação complexa, pois, envolve regimes de crença e mecanismos de significação textual e de outros estratos da expressão. No âmbito da imanência do texto, uma reflexão de Metz (2014, p. 19) é produtiva ao comparar os modos de significação de várias linguagens e afirmar que o crer verdadeiro está intimamente ligado a uma debragem espacial, à projeção de um aqui e de um lá: “por isso a fotografia é bem diferente do cinema [...] o espectador não apreende um ter-sido-aqui, mas um ser-aqui vivo”. A rigor, tal situação semiótica engendrada pelo cinema, e que se encontra num modo virtualizado na fotografia, produz-se pelos fortes “efeitos estroboscópicos” (ARNHEIM, 1994, p. 272) – isto é, a sensação dinâmica de movimento gerada pela simultaneidade perceptiva daquilo que é constituído mecanicamente por uma sucessão de fotogramas com variação sutil em sua estrutura, em grandezas como tamanho, posição e forma –, bem como pelo sincretismo de vários sistemas de significação mobilizados por uma única enunciação na totalidade da linguagem cinematográfica. A reunião de todos esses efeitos seria responsável por uma grande “quantidade de *indícios de realidade*” (METZ, 2014, p. 19), projetando aspectualmente o enunciatário no momento de referência do ato discursivo e fazendo o texto cinematográfico parecer real. De acordo ainda com Metz (2014, p. 23), a impressão de realidade produzida pela fotografia seria também mais fraca em relação ao teatro, que sofreria, contraditoriamente, de um excesso desse efeito de sentido: “é talvez por ser o teatro excessivamente real que as ficções teatrais dão apenas uma leve impressão de realidade”. Se levarmos em conta essas colocações de Metz, o jogo da verdade entre essas linguagens se apresenta da seguinte forma: a afirmação da imanência do ser na linguagem teatral, que é, mas não parece real, que se constitui a partir das grandezas da semiótica do mundo natural e de uma situação-cena que extrapola o texto, contrasta com a relação não-parecer/não-ser na linguagem fotográfica, bem como com a afirmação da manifestação do parecer/não-ser na linguagem cinematográfica, na medida em que a intensidade de sua impressão de realidade se estrutura sob a mediação entre as fortes marcas enunciativas, “indícios de realidade” provenientes do simulacro de movimento, e as marcas enuncivas decorrentes do sentido de fechamento e de coerência interna que a definem como texto.

Essa condição veridictória de baixa intensidade da fotografia é resultante de sua natureza de fragmentação do real. Há muitas reflexões semelhantes que afirmam o texto fotográfico como um recorte estático do real, mas, por sua contundência, uma definição de Barthes (2015, p. 15) em particular define com profundidade a natureza desse meio de expressão:

Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios; ou ainda semelhantes a esses pares de peixes (os tubarões, creio eu, segundo diz Michelet) que navegam de conserva, como que unidos por um coito eterno.

Tal “imobilidade amorosa ou fúnebre” parece sintetizar o trecho, dizendo-nos algo sobre esse instante eternamente congelado da fotografia, que pode, ao mesmo tempo, cativar

e enturvar a leitura do enunciatório. Esse entendimento sobre a natureza da fotografia já havia despertado firmes posicionamentos em defesa do objeto artístico, como nas conhecidas conversas do escultor François-Auguste-René Rodin com Paul Gsell, nas quais o escultor afirma que “nas fotografias, as figuras, embora sejam captadas em plena ação, parecem subitamente congeladas no espaço” (RODIN, 1990, p. 60), criando a famosa polêmica entre a arte e a fotografia, quando mais adiante diz que “é o artista quem diz a verdade e a fotografia que mente; pois, na realidade, o tempo não para” (RODIN, 1990, p. 61).

O que o escultor põe em discussão é a carência de relações estruturais pertinentes na superfície planar da fotografia, que faz diminuir ou estancar o fluxo temporal entre o agora e o então. Ora, por certo que não se trata de dizer que a fotografia não possui nenhuma sintaxe, mas que, à prevalência de uma sintaxe horizontal, sintagmática, em constante atualização, que se realiza continuamente na pintura por meio dos contrastes estabelecidos pelos formantes plásticos e figurativos – pois, o “quadro forneceria a meus olhos pouco mais ou menos aquilo que os movimentos reais lhes fornecem: vistas instantâneas em série, convenientemente baralhadas [...] atitudes instáveis em suspenso entre um antes e um depois, em suma, os exteriores da mudança de lugar” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 296-297) –, opõe-se a tendência a uma sintaxe que chamaremos de vertical, paradigmática e virtualizada na fotografia, que se atualiza sobretudo através da convocação de conjuntos de formantes mnemônicos estocados, que são atualizados no instante da interação com o texto. Esse modo de articular o sentido na fotografia tem um papel especialmente importante nos retratos e nos autorretratos, e nesses gêneros, há que se considerar principalmente a competência interpretativa do enunciatório, que logicamente amplia a sua eficácia à medida que um determinado conjunto de formantes figurativos fisionômicos do sujeito retratado, o qual foi potencializado, se encontrando numa reserva mnemônica particular, é reiteradamente evocado no momento do fazer interpretativo. Como consequência desse ato, surgem as impressões que estabilizam ou não o simulacro de verdade do retrato, contribuindo também para isso as predicções que lhe foram associadas. Por conseguinte, também decorre de tais conjuntos de formantes estocados na memória imbricada entre o sensível e o inteligível, as fusões que geram reconhecimentos fisionômicos equivocados.

A respeito dessas duas sintaxes, Barthes (1981, p. 219, tradução nossa<sup>6</sup>) as esclarece quando as descreve como dois tipos de imaginação ou consciência, relacionando-as à instância do signo:

---

6 No original: “L’imagination syntagmatique ne voit plus (ou voit moins) le signe dans sa perspective, elle le *prévoit* dans son extension: ses liens antécédents ou conséquents, les ponts qu’il jette vers d’autres signes; Il s’agit d’une imagination ‘stématisée’, celle de la chaîne ou du réseau; aussi la dynamique de l’image est ici celle d’un *agencement* de parties substitutives, dont la combinaison produit du sens, ou plus généralement un objet nouveau; Il s’agit donc d’une imagination proprement fabricative, ou encore fonctionnelle (le mot est heureusement ambigu, puisqu’il renvoie à la fois à l’idée d’une relation variable et à celle d’un usage)”.

A imaginação sintagmática não vê (ou vê menos) o signo em sua perspectiva, ela o *prevê* em sua extensão: seus elos antecedentes ou subsequentes são as pontes que ela lança em direção aos outros signos. Trata-se de uma imaginação “estomática”, a da cadeia ou rede; a dinâmica da imagem é nesse caso aquela de um *arranjo* de partes substitutivas, cuja combinação produz o sentido, ou em termos mais gerais um objeto novo. Portanto, trata-se propriamente de uma imaginação construtiva, ou mesmo funcional (a palavra é produtivamente ambígua, já que se refere, ao mesmo tempo, tanto à ideia de uma relação variável quanto à de um uso).

Por sua maior tendência a um preenchimento figurativo arbitrário e sua condição estrutural de recorte do real, a fotografia carece da temporalidade intencionalmente atualizada através da manipulação de sua matéria da expressão, constituída por seus formantes plásticos e figurativos, temporalidade essa que é compulsória à prática da pintura. Talvez por isso – e no caso do fotojornalismo esse fato é ainda mais contundente – Henri Cartier-Bresson (2015, p. 62) tenha afirmado que para fotografar “basta ter um dedo, duas pernas, um olho”, pois as relações sintagmáticas são estabelecidas de uma só vez, projetadas num único gesto sobre a extensão da imagem planar, no instante exato em que se fotografa, ao mesmo tempo em que uma perspectivação paradigmática é deflagrada, subsidiada pelo depósito e pela recuperação de outras referências imagéticas associadas pelo sujeito da enunciação por meio da seleção e/ou da densificação de traços similares. Nesse sentido, Macluhan (2007, p. 228) corrobora essa visão quando diz que a fotografia “deu impulso ao delineamento do mundo interior” – em face de uma existência continuamente atualizada da pintura, produto de uma manipulação material – à manifestação que pressupõe uma intrínseca dependência de um modo de existência virtualizado, nos moldes como opera

[...] a consciência paradigmática [...] uma imaginação formal; ela *vê* o significante conectado, como de perfil, a alguns significantes virtuais dos quais ele é ao mesmo tempo próximo e distinto; ela não vê (ou vê menos) o signo em sua profundidade, ela o vê *em sua perspectiva*; da mesma forma, a dinâmica ligada a esta visão é a de um chamado: o signo é *citado* fora de uma reserva finita e ordenada, e esse chamado é o ato soberano de significação. (BARTHES, 1981, p. 219, tradução nossa)<sup>7</sup>

As meditações do filósofo Merleau-Ponty a respeito dos modos de significação particulares da pintura e da fotografia reafirmam suas diferenças, fazendo-nos refletir sobre os dois tipos de consciência que operam em cada uma das linguagens:

---

<sup>7</sup> No original: “[...] la conscience paradigmaticque [...] une imagination formelle; elle *voit* le signifiant relié, comme de profil, à quelques signifiants virtuel dont il est à la fois proche et distinct; elle ne voit plus (ou voit moins) le signe dans sa profondeur, elle le voit *dans sa perspective*; aussi la dynamique qui est attachée à cette vision est celle d’un appel: le signe est  *cité*  hors d’une réserve finie, ordonnée, et cet appel est l’acte souverain de la signification”.

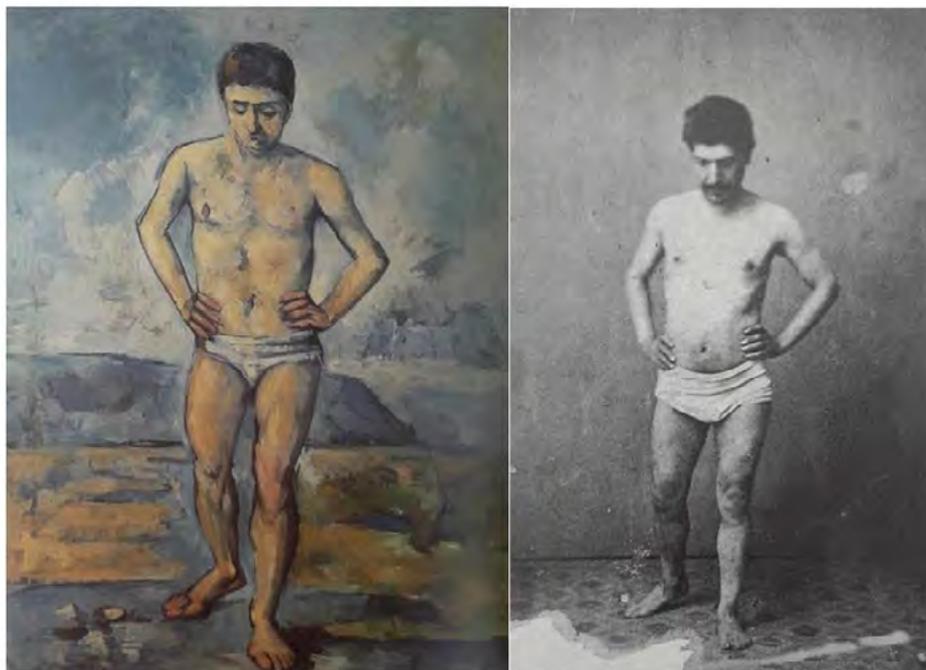
A fotografia mantém abertos os instantes que a arrancada do tempo logo torna a fechar; ela destrói a ultrapassagem, a invasão, “a metamorfose” do tempo, que, ao contrário, a pintura torna visíveis, porque os cavalos [os cavalos da pintura *Derby de Epsom*, de Théodore Géricault] têm em si o “deixar aqui e ir para ali”, porque têm um pé em cada instante. A pintura não busca o exterior do movimento, mas suas cifras secretas. (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 297)

Tanto a pintura quanto a fotografia baralham o sensível e o inteligível e contraem as gradações que modulam as categorias aspectuais do ato discursivo através de uma práxis enunciativa operada pelas consciências sintagmática e paradigmática – seja por uma tendência às debreagens enuncivas no retrato, seja pelo domínio das debreagens e embreagens enunciativas no autorretrato, que instalam o ator da enunciação no enunciado. Todavia, se a pintura articula o aqui e o alhures, o agora e o então, o eu/tu e o ele, atualizando o trânsito dos valores do texto pictural por meio de uma condensação plástica que deixa entrever “um pé em cada instante” na sintagmática planar, a fotografia opera mais pela perspectivação paradigmática dos instantes, pois, do contrário, estaria fadada à destruição da “ultrapassagem” do tempo ou a ocorrências circunstanciais como a mencionada a seguir por Merleau-Ponty (1975, p. 297): “os únicos instantâneos bem sucedidos de um movimento são os que se aproximam desse arranjo paradoxal, quando, por exemplo, o homem que anda foi apanhado no momento em que seus dois pés tocavam o solo”.

No retrato, ou esse “arranjo paradoxal” se dá pela manipulação da forma plástica que contrai e orienta as percepções dos vários traços e figuras fisionômicas, como ocorre principalmente na pintura, ou essa síntese se dá principalmente através da série, seja ela em extensão real ou em perspectivação virtual, não por uma sucessão gradativa, mas contraditória, que tem uma importância central no caso do retrato fotográfico, visando os dois modos sintáticos a estabilização referencial e o efeito de sentido verdade. Se como observara o poeta Charles Baudelaire (2008, p. 128), a matéria do retrato é a mais “concreta e sólida”, necessitando por isso de mais imaginação, devendo assim o pintor, a cada gesto, empenhar-se na mediação dos formantes plásticos virtualizados e realizados relacionados ao modelo, materializando-os na sintagmática do quadro, por outro lado, em função de uma empatia incontornável – sobretudo daquelas pessoas que nos são mais próximas –, a matéria figurativa do retrato nos afeta muito mais intimamente, motivando a movimentação e o rearranjo dos acentos vinculados às competências modais do sujeito.

Concentrando-nos em alguns exemplos de retratos e de outros gêneros em pinturas e fotografias, podemos perceber o grau de maleabilidade da matéria do texto dessas duas linguagens. Vejamos a pintura de Paul Cézanne intitulada *O grande banhista* (1885-87), elaborada a partir de *Modelo de pé* (não datado), uma fotografia anônima de um modelo vivo (Imagem 2).

**Imagem 2** – 2.1. O grande banhista. 2.2. Modelo de pé.



**Fonte:** BECKS-MALORNY, U. Paul Cézanne: o pai da arte moderna. Colônia: Taschen, 1996, p. 80 e 81.

2.1. Paul Cézanne. Óleo sobre tela. 127 x 96,8 cm. Museu de Arte Moderna, Nova York.

2.2. Anônimo. Fotografia. Museu de Arte Moderna, Nova York.

Enquanto na fotografia a figura humana realiza-se em pose que encerra um instante fixo dentro da ação, aparecendo como que estancada de seu fluxo e firmemente plantada no chão, em sua pintura, Cézanne engendra uma série de contradições nas relações articuladas entre os formantes figurativos, num aproximar-se e distanciar-se, estabelecendo uma dinâmica na qual a figura parece nunca cessar de se atualizar, numa ininterrupta vibração interna à materialidade do plano de expressão, resultante de uma complexa modulação planar, sobretudo das categorias cromáticas e acromáticas. Na expressão, a ênfase do pintor recai invariavelmente sobre o espaço intermediário que entretece as qualidades plásticas, entre a configuração de um formante e outro, no devir mesmo do ato inaugural que estabelece os contrastes plásticos. Efeito: a transformação de um estado: ora a figura caminha, ora repousa, como que se aproximando espacialmente em direção ao enunciatório do texto. Desconstruído e desarmado, eis o doríforo moderno! Uma desconstrução da matéria visual de tal envergadura ocorre somente a partir da manipulação profunda da materialidade pictórica. A matéria que compõe *O grande banhista* encontra eco em esculturas de Rodin, como *Homem que anda* (1877) e *São João Batista* (1878).

Tamanha vibração na superfície planar está presente também nos retratos e autorretratos de Cézanne, como podemos verificar em *Retrato da Senhora Cézanne* (1885-87) (Pintura 1)

e em *Autorretrato com paleta* (1885-87) (Pintura 2), por exemplo. Nesse último trabalho, em particular, afora as modulações de cores e de luzes na face da figura, as quais estabelece pequenas variações na identidade fisionômica do pintor, o jogo de modulação cromática entre contrastes de cores quentes e frias disseminado na parte superior do fundo e concentrados na cabeça da figura do pintor, ator da enunciação projetado no enunciado pictórico, encontra par com o jogo de contrastes exibidos na paleta, homologando a matéria do fazer manual, prático, do ofício da pintura, e a matéria da fabulação intelectual, correspondência historicamente cara ao estatuto das artes.

**Pintura 1** - Retrato da Senhora Cézanne. **Pintura 2** - Autorretrato com paleta.



**Fonte:** BECKS-MALORNY, U. Paul Cézanne: o pai da arte moderna. Colônia: Taschen, 1996, p. 52 e 53.

Pintura 1 - Paul Cézanne. Óleo sobre tela. 73 x 60 cm. Museu de Belas Artes, Houston.

Pintura 2 - Paul Cézanne. Óleo sobre tela. 92 x 73 cm. Stiftung Sammlung, Zurique.

Com um trabalho igualmente profundo sobre a sintagmática planar, apoiando-se nos contrastes eidéticos e, supomos, na tradição fisiognômica de construção do caráter do retratado a partir de semas que compõem a articulação das categorias humano/animal, o pintor Jean-Auguste D. Ingres, que aconselhava seus aprendizes a fazerem “muitas linhas, ora de memória, ora de observação da natureza” (VALÉRY, 2003, p. 67), estabelece no retrato de *Mademoiselle Rivière* (1805) (Pintura 3) uma dinâmica semelhante entre as linhas da silhueta do rosto da figura humana e as linhas de contorno de sua indumentária através do que os pintores chamam de linha de arabesco, uma linha sinuosa que percorre toda a composição. Por outro lado, como resultado de uma construção figurativa no âmbito fisionômico, já “se observou que o retrato de *Mademoiselle Rivière*, pintado por Ingres,

tinha o ‘tipo de uma ovelha, olhos grandes e ardentes sob o arco perfeito das sobrancelhas, avisando-nos de que não devemos confiar muito neles’” (BALTRUSAITIS, 1999, p. 70), o que pode indicar que o pintor mediou os dois domínios semânticos mencionados acima, construindo, a partir da manipulação do plano de expressão plástico, uma relação motivada que terminaria por manifestar simultaneamente o caráter dócil, suave, mas não confiável da personagem. Dessa forma, o índice de um conteúdo passional seria erigido e homologado no plano da expressão pela modulação da linha sinuosa, suave nas transições, euforizando a brandura da expressão facial, mas também instável em seu percurso, marcando a possibilidade iminente de mudança de comportamento. Os estudos fisiognomônicos têm uma longa tradição nas artes em geral. Desde a Antiguidade, nomes como pseudo Aristóteles, Adamantios, della Porta, Le Brun, Camper, dentre muitos outros, elaboraram extenso material a respeito. Em linhas gerais, podemos afirmar que a totalidade desses estudos se apoiam eminentemente numa abordagem passional e zoomórfica da figura humana, sobretudo da fisionomia. Considerando as dimensões e o propósito deste artigo, não seria adequado nesse momento realizar um aprofundamento sobre o tema, tampouco uma discussão sobre a citação de Baltrusaitis.

**Pintura 3 - Mademoiselle Rivière.**



**Fonte:** [wikipedia.org/wiki/Mademoiselle\\_Caroline\\_Rivi%C3%A8re#/media/File:Jean\\_Auguste\\_Dominique\\_Ingres\\_-\\_Mademoiselle\\_Caroline\\_Rivi%C3%A8re\\_-\\_WGA11837.jpg](https://wikipedia.org/wiki/Mademoiselle_Caroline_Rivi%C3%A8re#/media/File:Jean_Auguste_Dominique_Ingres_-_Mademoiselle_Caroline_Rivi%C3%A8re_-_WGA11837.jpg)

Pintura 3 - Jean-Auguste D. Ingres. Óleo sobre tela. 100 x 70 cm. Museu do Louvre, Paris.

No que diz respeito à fotografia, a solidez e a concretude dos gêneros retrato e autorretrato apontadas por Baudelaire, são como que potencializadas, cerceando a manipulação da matéria da expressão e condicionando o fotógrafo à utilização de outros recursos de

significação nesse plano de sentido. O retrato do pintor Piet Mondrian em seu ateliê (1926) (Fotografia 1), realizado por A. Kertész, exhibe o tema abstrato da simplicidade geométrica proposto pela corrente do neoplasticismo. O dispositivo topológico da foto faz crer figurativamente a partir da integração da relação figura/fundo em um arranjo eidético composto pela predominância das relações ortogonais entre linhas retas verticais e horizontais, com alternância de distâncias e, às vezes, por sobreposição das formas: um dispositivo geométrico bastante conhecido das obras do pintor. Contribui para a eficácia do efeito de sentido verdade no retrato a posição quase frontal e a alternância da altura dos braços do pintor, criando uma correspondência com as linhas do fundo, quase todas em ângulo reto. Esse é um traço comum em relação à retórica dos retratos, qual seja, o de significar agregando vários formantes figurativos, os quais, por contiguidade, por “uma relação de inclusão” (FIORIN, 2008, p. 118), num processo metonímico que faz relacionar a parte ao todo, adensam semanticamente a camada superficial do discurso. Além desse recurso, a competência do enunciatário no que tange ao seu fazer interpretativo referencial é fundamental à leitura bem-sucedida, a um crer verdadeiro do texto como um retrato e que, no caso da fotografia, afigura-se essencial o acesso aos esquemas picturais do pintor e às imagens de sua aparência facial, estocados num modo de existência virtual, convocados à construção do sentido no momento da fruição do retrato fotográfico.

Assim, paralelamente ao contato com o texto fotográfico, a estabilidade referencial se concretizará de maneira mais eficaz ao evocarmos outros textos que irão estabelecer uma densidade sêmica fundamental à leitura, formada segundo as próprias obras de Mondrian e outros retratos fotográficos representando o artista, por exemplo, o realizado por Arnold Newman (1942) (Fotografia 2). Se qualquer texto pressupõe outros para ser interpretado, – e como propõe Sartre (2013, p. 23, tradução nossa)<sup>8</sup>, se “o objeto em si é a síntese de todas essas aparições, a percepção de um objeto é, portanto, um fenômeno com uma infinidade de faces” –, no retrato fotográfico, essa modulação referencial através do que Barthes destacou sobre a consciência paradigmática parece operar contribuindo de modo fundamental para uma concretização figurativa mais eficiente no que diz respeito ao fazer interpretativo do enunciatário.

---

<sup>8</sup> No original: “[...] l’objet lui-même est la synthèse de toutes ces apparitions. La perception d’un objet est donc un phénomène à une infinité de faces”.

**Fotografia 1 e Fotografia 2 - Piet Mondrian.**



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/463589355368036468/>

Fotografia 1 - André Kertész, Paris.

<https://www.pinterest.es/pin/393994667372807895/>

Fotografia 2 - Arnold Newman.

Num retrato fotográfico que o pintor Edgar Degas fez de Stéphane Mallarmé e de Pierre-Auguste Renoir (1895) (Fotografia 3), Degas se autorretrata como uma silhueta fantasmagórica refletida no espelho por trás das figuras do poeta e do pintor, criando, nessa espécie de representação dentro de outra representação, um exemplo de espaço em *mise en abyme*, à maneira do *Casal Arnolfini* (1434), do pintor Jan van Eyck, ou como em *As meninas* (1656), de Diego Velázquez. A fotografia de Degas, que mostra “o aparecimento de uma forma combinada ao declínio de outra é uma **flutuação** semiótica” (FONTANILLE, 2007, p. 279), tipo de percurso previsto pela práxis enunciativa que vai da atualização, passando pela realização, e chega num modo virtual de existência. Quanto a esse tipo, Fontanille (2007, p. 279) esclarece ainda que o “caso da ‘imagem na imagem’ é um exemplo corriqueiro de **flutuação** semiótica: quando fixamos a atenção na imagem inserida, encaixada, a imagem de base não é perdida de vista, ela permanece potencialmente disponível”. A foto de autoria de Degas nos serve para ilustrar esse processo através do qual a materialidade da fotografia é preenchida por nossa experiência anterior. O fato de Degas não ser o motivo principal desse texto fotográfico, estimula ainda mais a imaginação ou a recuperação mnemônica da fisionomia do pintor. A percepção da figura humana como um objeto da semiótica do mundo natural é algo bem distinto da percepção de outros objetos, se comparada à parte de uma árvore, por exemplo – mesmo que ela nos seja familiar em função de uma convivência –, um pouco como nos diz Rudolf Arnheim (1997, p. 88), referindo-se à percepção do movimento: “os braços erguidos de

um homem veiculam mais dinâmica visual do que os ramos de uma árvore ou uma configuração abstrata erguendo-se com o mesmo ângulo, por que os braços do homem são compreendidos como estando erguidos da sua normal pendência”. O que Arnheim nos diz nesse trecho é que, por seu maior repertório de articulação, a percepção de uma figura humana irá necessariamente evocar outras possibilidades posicionais desse objeto.

**Fotografia 3 - Renoir e Mallarmé.**



**Fonte:** <https://artandthoughts.fr/2013/07/21/edgar-degas-photographer/>  
Fotografia 3 - Edgar Degas.

Assim, diante da identificação do autorretrato de Degas na fotografia, se já conhecemos a fisionomia do pintor, somos compelidos, de forma ainda mais acentuada, a acessar um repertório de imagens pertencente a um sistema subjacente para produzir o sentido de semelhança da fotografia com a figura do pintor, do mesmo modo como no processo descrito por Sartre (2013, p. 51, tradução nossa)<sup>9</sup> em relação à leitura de um retrato: “o

---

<sup>9</sup> No original: “[...] le portrait agit sur nous – à peu près – comme Pierre en personne et, de ce fait, il nous sollicite de faire la synthèse perceptive: Pierre de chair et d’os”.

retrato nos afeta – quase – como o próprio Pedro e, a partir disso, nos demanda fazer a síntese perceptiva: Pedro de carne e osso”. Se nunca vimos nenhuma imagem de Degas, o autorretrato de sua “imagem inserida, encaixada” permanece em potência à espera de um preenchimento, de uma síntese que o realize. A rigor, essa síntese busca recuperar o rastro mnemônico das diversas posições e movimentos do objeto, dinâmica a que se referiu Arnheim, fator central e, especialmente no retrato fotográfico, responsável pelo efeito de sentido verdadeiro da foto, haja vista que, como fragmento do real, a foto necessitará do auxílio de outros traços ausentes para recompor a identidade do sujeito do enunciado. Afinal, como discorre Sartre (2013, p. 104-105, tradução nossa)<sup>10</sup> noutro trecho relacionado à materialidade do retrato, trata-se “sempre de animar uma determinada matéria para estabelecer a *representação* de um objeto ausente ou inexistente. A matéria nunca foi o *análogo* perfeito do objeto a ser representado: um certo conhecimento viria a interpretá-lo e preencher suas lacunas”.

## | **Selfie e efeito de verdade: autorretrato como gesto**

A produção de sentido na fotografia parece estar mais intimamente ligada aos diversos usos de que se faz dessa linguagem e menos a definições e gêneros – como aqueles observados por Barthes –, usos esses possíveis e acessados a partir da “competência formal disponível no momento da produção do sentido” (FONTANILLE, 2007, p. 276). Uma análise que contemple um uso particular que se faz do autorretrato em sua versão popular contemporânea, a chamada *selfie*, deve necessariamente considerar as práticas e as estratégias, respectivamente como tipos de experiências e instâncias formais que estruturam a construção do significado no âmbito do plano de expressão.

A prática de fazer *selfies* utilizando *smartphones* ou *webcams*, associada à prática de difundir, de compartilhar os autorretratos em aplicativos de mensagem instantânea, como o WhatsApp, ou em plataformas de mídias sociais, como o Facebook e o Instagram, estabelece um tipo de experiência denominada por Fontanille (2005, p. 26) de “*conjuntura*, aquela da superposição, da sucessão, do acavalamento ou da concorrência entre práticas”, vinculando cenas predicativas distintas dentro de uma mesma estratégia, mais ou menos previsível. Voltando à nossa hipótese, a saber, a de que a fotografia e, em particular, o retrato e o autorretrato necessitam de um preenchimento referencial a partir de experiências figurativas anteriores, é lícito dizer que as novas tecnologias disponíveis nos aparelhos de *smartphones*, com câmera fotográfica e acesso à internet e a aplicativos que permitem tratar, publicar e compartilhar as fotos instantaneamente, potencializaram tanto as condições para as práticas de produção e disseminação de fotos numa quantidade e intensidade muito maiores do que em qualquer outro momento, quanto as condições para a interpretação desses textos. Tais tecnologias favoreceram os processos de combinação e associação, levando ao incremento da série efetiva, realizada,

---

10 No original: “[...] toujours d’animer une certaine matière pour en faire la *représentation* d’un objet absent ou inéxistant. La matière n’était jamais l’*analogue* parfait de l’objet à représenter: un certain savoir venait l’interpréter et combler ses lacunes”.

e da série mnemônica, virtualizada, sobretudo no autorretrato, até então pouco produzido por fotógrafos amadores e que demanda uma estabilidade referencial maior do que outros gêneros fotográficos. Ao ponderarmos a respeito da convergência entre, de um lado, o surgimento da rede mundial de computadores e das mídias sociais como suporte, e de outro, a intensificação das possibilidades das projeções discursivas em primeira pessoa, a *selfie* vem contribuir para a composição de textos sincréticos em situações-cenas complexas, as quais mobilizam vários sistemas de significação, interfaces e mídias na construção de efeitos de sentido identitários – de múltiplas identidades e de identidades múltiplas, de identificações que se estabelecem ou que transitam entre o si, o não-si e o outro –, que em última instância são tributários de uma base referencial alicerçada sobre a reiteração de traços discursivos concretizados nas figuras fisionômicas, seu ponto central e modo mais imediato de difusão.

Na definição do Dicionário Oxford (2013, tradução nossa)<sup>11</sup>, o termo *selfie*, que teve as suas primeiras ocorrências na internet no ano de 2002, está associado a essas duas práticas, a da produção e da divulgação: assim, a *selfie* é “uma fotografia que alguém tira de si mesmo, normalmente com um *smartphone* ou *webcam* e enviada a um *website* de mídia social”. A despeito do autorretrato fotográfico ter nascido “das limitações tecnológicas das origens da fotografia no século dezenove, e não das inovações digitais do século vinte em um meio que aparentemente o tornou onipresente” (DINIUS, 2015, p. 446-447, tradução nossa)<sup>12</sup> – pois se atribui o primeiro autorretrato da história da fotografia a Robert Cornelius, que, em 1839, usou o processo de Louis-Jacques Mandé Daguerre para registrar a sua própria imagem –, as práticas atuais envolvidas na produção de uma *selfie* diferem consideravelmente das práticas desse proto-autorretrato, tanto em termos tecnológicos, dos meios de sua produção, quanto de um conjunto significativo, um curso de ação que extravasa o texto fotográfico e que parece estar mais próximo aos atores nele figurados. Cornelius precisou adaptar a câmera a um suporte para estabilizá-la e necessitou da luz diurna para diminuir o tempo de exposição, levando alguns minutos em todo o processo que, pelo pouco controle sobre o método daguerreotipo, resultara numa imagem com inúmeros “ruídos” visuais. Utilizadas em estúdio ou ao ar livre, as câmeras analógicas se tornaram muito sofisticadas ao longo do tempo, contudo, suas práticas se caracterizam por serem mais longas e de difusão mais limitada, se comparadas às possibilidades das câmeras digitais e dos celulares equipados com câmeras fotográficas.

Confrontadas às práticas fundadoras de Daguerre e Cornelius, aperfeiçoadas posteriormente pelas câmeras analógicas, as câmeras de celulares, além de equipadas com recursos de ajuste e de edição, podem também lançar mão de uma série de aplicativos disponíveis com efeitos e ferramentas de edição de imagem, como o Candy

---

11 No original: “[...] a photograph that one has taken of oneself, typically one taken with a smartphone or webcam and uploaded to a social media website”.

12 No original: “[...] photographic self-portraiture was born from the technological limitations of photography’s origins in the nineteenth century, not from twenty-first century digital innovations in the medium that have made it seemingly ubiquitous”.

Camera, o YouCam Perfect e o Selfie Camera HD, para citar alguns deles. A respeito das possibilidades do Candy Camera, por exemplo, ele dispõe de mais de 30 filtros que podem ser utilizados antes de se capturar a imagem, evitando ou minimizando retoques posteriores. Possui também “ferramentas básicas de edição como cortar, girar, ajuste do brilho, contraste e saturação, ajuste de resolução da imagem” (DÂMASO, 2015), além do “recurso Beauty, que traz diversas funções que ajudam no embelezamento de suas fotos como clareamento da pele, remoção de espinhas, maquiagem (olhos, *blush*, batom), emagrecimento, entre outros” (DÂMASO, 2015).

Consideradas como estratégias inerentes a situações conjunturais distintas e não necessariamente concorrentes envolvendo atos de enunciação específicos, o ajustamento das práticas implícitas aos modos analógico e digital de fotografar, no que se refere às suas práticas de edição e divulgação, propõem uma maior ou menor autonomia dos sujeitos enunciadores com relação aos diversos processos ou predicados que compõem suas cenas. Cada sujeito, cada suporte/objeto/ferramenta e mecanismos de debreagem/embreagem implicados no processo como um todo, seja na pré-produção, na produção ou na pós-produção, desempenha um papel actancial que concorrerá para a caracterização das cenas predicativas em particular, depreendendo-se disso a situação-estratégia, isto é, aquela em que “geralmente cada cena predicativa deve se ajustar no espaço e no tempo a outras cenas e práticas, concomitantes ou não-concomitantes” (FONTANILLE, 2005, p. 26).

No caso das práticas em torno da fotografia analógica, o ato enunciativo proposto pelo enunciador é co-extensivo ao sujeito que receberá o filme para a sua revelação, e por mais que o fotógrafo saiba e possa fazer a imagem, pela escolha da máquina, do filme, controlando seus dispositivos mecânicos básicos diretamente ligados ao plano da expressão, como o ajuste da velocidade de captura, o maior ou menor tempo de exposição à luz ajustado pelo obturador da máquina, utilizando-se de aparatos como tripés e rebatedores de luz como recursos que debreiam o processo em relação ao motivo a ser fotografado, ou ainda orientando o sujeito que revelará o filme com relação aos processos químicos, ao tempo de revelação, ao tipo de suporte, etc., enfim, por mais que o enunciador possua a competência necessária, o seu papel deve se ajustar ao papel do sujeito-revelador, ou ainda, do sujeito-diagramador ou do sujeito-montador, actantes na situação semiótica – respectivamente, responsáveis por fixar a imagem num papel, compor sua apresentação para uma impressão ou para uma exposição –, assim como deve considerar os papéis actanciais que cada ferramenta utilizada e que cada ambiente desempenha. Todos esses actantes contêm os traços dêiticos eu/tu, aqui e agora, produzindo atos de enunciação dentro de suas cenas específicas, enunciando particularmente e compondo globalmente o entorno, contribuindo para a totalidade dos atos que configura o conjunto significante.

De modo distinto, as práticas implicadas à fotografia digital, notadamente àquelas que utilizam *smartphones* e têm por objetivo compartilhar a produção rapidamente, são atravessadas pela possibilidade de instantaneidade de sua situação-estratégia, assim como pela maior condensação dos actantes envolvidos. Através dos efeitos e

das ferramentas dos aparelhos ou dos *apps* disponíveis, bem como do acesso à *web*, o usuário pode ajustar e/ou tratar e difundir as imagens, operando uma condensação aspectual dos processos envolvidos, encurtando assim o seu intervalo processual, já que nesse caso uma impressão não se faz necessária. Diante dessa situação semiótica distinta da conjuntura que entretetece os processos analógicos, as diversas práticas e cenas que compreendem a produção de uma *selfie*, quando reiteradas, potencializarão o fazer interpretativo do enunciatário, favorecendo sua interpretação através da convocação de várias referências compartilhadas anteriormente com vistas a um preenchimento figurativo que estabilizará a identidade fisionômica do ator da enunciação e cumprindo a função de realizar a “síntese perceptiva”, de “animar uma determinada matéria para estabelecer a *representação* de um objeto ausente”, como postulado por Sartre.

Nesse sentido, a produção, a publicação e o compartilhamento em série de *selfies* estabelecem outras condições para a construção de sentido do autorretrato e para o contrato de veridicção que o sustenta. Ao postar *selfies*, o acesso a estruturas que inexistiam, ou que antes estavam virtualizadas no sistema, passam a existir de modo realizado, adquirem uma realidade material visual, disponibilizando e popularizando uma práxis enunciativa que há alguns anos atrás se restringia aos arquivos pessoais em papel ou vídeo. Quando se disponibiliza a visualização de inúmeros autorretratos de um determinado ator da enunciação, o enunciatário acaba por adquirir uma maior competência para interpretar a verdade, categoria que subsume e articula os termos ser e o parecer. Desse modo, e não por acaso, um crer-verdadeiro terá uma maior probabilidade de se instalar no canal de comunicação e transitar da dimensão da manifestação parecer/não-parecer para a dimensão da imanência do ser do ser.

Em geral, as práticas que envolvem a produção e a divulgação das *selfies* recaem respectivamente sobre uma organização figurativa mínima do enunciador em relação ao ato enunciativo e posteriormente sobre uma seleção dos textos fotográficos a serem enviados ou compartilhados. Essa seleção opera sobre certos aspectos os quais podemos elencar aqui como: (i) a posição e a expressão do rosto e do corpo; (ii) o tipo de iluminação; (iii) a escolha do fundo; todos contribuindo para uma euforização do ator da enunciação. Portanto, esses aspectos estabelecem, dentro das variações criadas pelas condições específicas do ato fotográfico, acentos que têm a função de valorizar um determinado simulacro do ator da enunciação.

Essa seleção parece já pressupor uma síntese proprioceptiva de todas as variações operadas pelo sujeito da enunciação, as quais reconfiguram virtualmente as projeções enunciativas, não simplesmente por uma espacialidade posicional que lhe é exterior, mas pela espacialidade da situação semiótica, da situação-cena e da situação-conjuntura, semelhante àquela sugerida por Merleau-Ponty (1999, p. 146), isto é, por “uma *espacialidade de situação*”, haja vista “que meu corpo me aparece como postura em vista de uma certa tarefa atual ou possível”. Em virtude desse fato e não por acaso, Cartier-Bresson (2015, p. 36) afirmara adorar “as folhas de contato, em que as imagens se sucedem, mostrando como um fotógrafo se movimenta no mundo”, pois a produção de sentido em fotografia

ganha força a partir da possibilidade de realização de uma sintaxe em série, conciliadora de diversos formantes, enunciados e textos em um gesto fotográfico que significará sempre por sua situação global.

## | Considerações finais

O contrato de veridicção relacionado à fotografia e particularmente aos gêneros do retrato e do autorretrato está diretamente implicado às práticas que cercam as suas técnicas, tecnologias e objetos. Há dois tipos principais de crenças que fundam o efeito de sentido verdade no retrato fotográfico: a crença prática, estabelecida por um curso de ação aberto, sujeito a outros cursos de ação, e a crença funcional, estabelecida pelas funções e pelos usos dos objetos (FONTANILLE, 2015). Tanto o processo analógico de fotografar, quanto o digital, estão sujeitos a ambos os regimes de crença, com diferenças importantes entre eles, no que tange à programação e ao ajustamento das práticas envolvidas.

A partir da caracterização da sintaxe particular do texto fotográfico, comparada à sintaxe de outros textos visuais, sobretudo do texto pictural, buscamos demonstrar neste artigo que o retrato e o autorretrato fotográfico, num grau maior do que em outros gêneros, necessitam de um preenchimento sêmico em virtude de seu modo de significação que tende a restringir a manipulação de seus formantes visuais. Apoiando-nos na noção de série e nas dimensões sintagmática e paradigmática de Saussure, assim como nos níveis de pertinência da expressão propostos por Fontanille, postulamos a construção do efeito de sentido verdade no retrato e autorretrato através da combinação e da associação de textos, bem como do ajustamento de suas práticas.

Nesse sentido, no âmbito digital, verificamos, no caso específico das *selfies*, a potencialização desses processos, notadamente pela instantaneidade de veiculação dos textos, pois, com frequência, a divulgação de uma *selfie* sucede outras já divulgadas, sendo a estabilização da forma, resultante da sobreposição das etapas desse curso. Walter Benjamin (2015, p. 18, tradução nossa)<sup>13</sup> já suscitara essa visão, ao afirmar que através da fotografia “nos é revelado pela primeira vez o inconsciente óptico”, que, para além de seus meios tradicionais, como no caso específico das *selfies* – submetidas com muita frequência à complexidade e à celeridade dos processos intermediáticos envolvendo várias instâncias formais de expressão –, constitui-se, de um modo bastante particular em relação a outras situações semióticas, por meio da afirmação de uma sintaxe intertextual, de uma práxis enunciativa que substancia e estimula a recuperação e a atualização de referências de partida a serem condensadas e realizadas no texto fotográfico de chegada.

---

13 “Através dela [da fotografia], nos é revelado pela primeira vez este inconsciente óptico, como a psicanálise nos familiariza com o inconsciente pulsional” (No original: “À travers elle, nous est révéle pour la première fois cet inconsciente optique, comme la psychanalyse nous familiarise avec l’inconscient pulsionnel”).

Investigou-se neste trabalho a estabilização referencial e o efeito de sentido verdade no retrato e no autorretrato fotográfico com foco na estabilização fisionômica sem termos intencionado reduzir os processos de significação que envolvem esse objeto. Com efeito, a estabilidade referencial do retrato depende intrinsecamente do conjunto dos predicados que o entretence, a começar pela totalidade do próprio texto, e se vincula a todo o universo figurativo debruado a partir do Eu que se projeta numa dada conjuntura, compreendendo sobre isso que não se trata simplesmente de uma maior densidade sêmica, de uma saturação de traços do significado, mas, antes, de uma operação constituída pela eleição, a seleção e a reiteração de determinados traços sêmicos.

Num autorretrato de Man Ray de 1947, por exemplo, a cobertura figurativa da fisionomia do ator teria sido mais ou menos suficiente para a sua estabilização como figura humana e talvez como retrato, porém, o emprego de distorções promovendo desvios na topologia termina por contribuir para a desestabilização dos traços fisionômicos. Nessa foto, a relação entre a figura humana e as outras figuras do fundo evidenciam os desvios em todo o universo figurativo. Em autorretratos com naturezas mortas anteriores (1925 e 1931), ao estilo René Magritte, uma escultura de sua cabeça predica outros objetos figurados em várias de suas obras, encerrando essa articulação a eficácia do fazer persuasivo na construção da verdade do retrato. Nesse sentido também, como tantos outros cursos de ação ainda por serem investigados e que denotam formas de vida contemporâneas veiculados pela fotografia, a isotopia de determinados conjuntos de figuras e gêneros pode funcionar como projeções enunciativas na construção de alguns tipos de *selfies*, os quais, por uma relação de contiguidade, são metonimicamente recompostos tornando-se variações do autorretrato, sendo exemplos disso a *couplie*, *selfie* de casais ou a *foodfie*, *selfie* de comida.

## Referências

ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira, 1994.

ARNHEIM, R. *Para uma psicologia da arte & Arte e entropia*. Lisboa: Dinalivro, 1997.

BALTRUSAITIS, J. Fisiognomonía animal. In: BALTRUSAITIS, J. *Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. p. 13-84.

BARTHES, R. *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAUDELAIRE, C. A apologia da paisagem e a crítica do retrato. In: LICHTENSTEIN, J. (org.). *A pintura: os gêneros pictóricos*. São Paulo: Ed. 34, 2006. v. 10, p. 121-130.

BENJAMIN, W. *Petite Histoire de la photographie*. Paris: Éditions Allia, 2005.

CARTIER-BRESSON, H. *Ver é um todo: entrevistas e conversas – 1951-1998*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

DÂMASO, L. Oito aplicativos para deixar a sua selfie “perfeita”. *TechTudo*. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/listas/noticia/2015/11/oito-aplicativos-que-deixam-sua-selfie-perfeita.html>. Acesso em: 24 maio 2019.

DINIUS, M. J. The Long History of the “Selfie”. *J19: The Journal of Nineteenth-Century Americanists*, v. 3, n. 2, p. 445-451, Fall 2015. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/594053>. Acesso em: 24 maio 2019.

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.

FONTANILLE, J. *Significação e visualidade: exercícios práticos*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

FONTANILLE, J. *Semiótica do discurso*. São Paulo: Contexto, 2007.

FONTANILLE, J. *Formes de vie*. Liège: Presses universitaires de Liège, 2015.

FRANCASTEL, P. *A Realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

HEDGECOE, J. *O novo manual de fotografia*. São Paulo: Senac, 2013.

HEIDEGGER, M. *Língua de tradição e língua técnica*. Lisboa: Vega, 1995.

LE GOFF, J. Documento e monumento. In: LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 2013. p. 485-499.

MACLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2007.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, M. O olho e o espírito. In: MERLEAU-PONTY, M. *Textos estéticos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 273-301.

METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PLÍNIO. História natural. In: LICHTENSTEIN, J. (org.). *A pintura: os gêneros pictóricos*. São Paulo: Ed. 34, 2004. v. 1, p. 73-86.

RODIN, A. *A Arte: conversas com Paul Gsell*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

SARTRE, J. P. *L'imaginaire*. Paris: Éditions Gallimard, 2013.

SAUSSURE, F. de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2004.

THE OXFORD DICTIONARIES. *The Oxford Dictionaries Word of the Year 2013 is...*  
Disponível em: <http://blog.oxforddictionaries.com/2013/11/word-of-the-year-2013-winner/>. Acesso em: 25 maio 2019.

VALÉRY, P. *Degas, dança, desenho*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.

### **Como citar este trabalho:**

CERDERA, Fábio Pereira. Sobre a veridicção no retrato fotográfico. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 85-112, jun. 2022. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v15i1.12692>.

# LEITOR-MODELO E AUTOR-MODELO NO FILME A INVENÇÃO DE HUGO CABRET 3D

## MODEL READER AND MODEL AUTHOR IN THE FILM HUGO 3D

Tarsila PIMENTEL<sup>1</sup>  
Eluiza Bortolotto GHIZZI<sup>2</sup>

**Resumo:** Este texto dedica-se ao estudo do fenômeno da interpretação como um recurso para a análise fílmica e para compreender como uma obra cinematográfica, apesar de ser apresentada acabada para um público convidado a assisti-la, guarda um campo semiótico capaz de estimular uma relação participativa com este e pleno de significados que só serão definidos a partir da relação entre obra e público. Para isso, tomamos como referência conceitos da teoria da interpretação de Umberto Eco e ensaia-se uma leitura de um trecho do filme *A Invenção de Hugo Cabret 3D*<sup>3</sup>, do diretor Martin Scorsese, tendo como finalidade principal evidenciar as estratégias da narrativa que levam à dialética entre o que Eco chamou de *intentio lectoris* e *intentio operis*. Para a análise, contamos com a colaboração da técnica de decupagem plano-a-plano, que viabiliza explicitar, no trecho selecionado, o recurso da fusão, a escala dos planos, os tipos de ângulos, os movimentos de câmera e alguns aspectos do cenário e da montagem do filme, nos quais a leitura é delimitada. Espera-se com isso contribuir com os estudos sobre as relações entre as teorias da interpretação e a análise fílmica.

**Palavras-chave:** Interpretação. Análise fílmica. Estratégia textual. *Intentio lectoris*. *Intentio operis*.

---

1 Mestre pela UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.  
E-mail: tarsilapimentel@yahoo.com.br.

2 Docente da UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.  
E-mail: eluizabortolotto.ghizzi@gmail.com.

3 Título original Hugo. EUA, 2011, 126 min.

**Abstract:** This text aims to study the phenomenon of interpretation as a resource to analyze movies and understand how a cinematographic work, despite being presented as a final piece to the public, has a semiotic field, which can stimulate a collaborative relationship with the audience, and is full of meanings that can only be defined from the relationship between work and public. Therefore, concepts from Umberto Eco's interpretation theory are taken as reference and, in order to study its practical application, an analysis of a passage of director Martin Scorsese's movie *Hugo 3D* is developed, aiming to indicate the narrative strategies which lead to the dialectics between what Eco called *intentio lectoris* and *intentio operis*. The analysis is performed with the collaboration of the shot-by-shot *découpage technique*, which enables to explain, in the selected passage, the scale of the shots, the types of angles, the camera movements and some aspects of the movie scene, in which the interpretation is delineated. It is hoped to contribute to studies about the relations between interpretation theories and film analysis.

**Keywords:** Interpretation. Film analysis. Textual strategy. *Intentio lectoris*. *Intentio operis*.

## **| Introdução: a cooperação textual na teoria da interpretação de Eco e seus fundamentos no conceito de interpretante em Peirce**

Eco é apresentado por Nöth (1996) como tendo se envolvido com diferentes áreas da semiótica teórica e aplicada, dentre as quais a semiótica da literatura é "uma área principal de sua obra", que ele desenvolveu em diferentes textos<sup>4</sup>. Neste artigo nos referimos a três deles: *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1997), *Interpretação e superinterpretação* (2001)<sup>5</sup> e *Lector in fabula* (2011). Nos dois últimos textos desta lista, Eco vai consolidando ideias em conceitos que interessam em especial a este artigo por estarem dirigidos ao estudo da interpretação. Os princípios de tais ideias aparecem primeiramente em seus estudos sobre estética e a poética da abertura da obra, originados de um ensaio redigido em 1958 e publicadas em 1962, no texto intitulado *Obra aberta*. Tal foi a repercussão do texto que, como o próprio Eco reconheceu (1991), ele continuou trabalhando sobre a poética da abertura da obra sempre que recuperou os problemas da ambiguidade da obra artística, da relação entre as determinações do objeto e a liberdade do leitor no ato de interpretar; em síntese, a relação entre autor, obra, leitor e interpretação.

---

4 "[...] sobretudo, em *Lector in fabula* (1979), *The role of the reader* (1979), *The limits of interpretation* (1990) e *Interpretation and overinterpretation* (1992)." (NÖTH, 1996, p. 189).

5 A obra *Interpretação e superinterpretação* inclui textos apresentados originalmente nas Conferências Tanner (1990): as três conferências de Eco, os artigos de Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose, que debateram com Eco, e a réplica de Eco.

Os princípios da poética da obra aberta, que foram destacados por Eco (1991) já no primeiro texto<sup>6</sup>, constituem as bases da sua concepção de interpretação, a qual é central na sua semiótica literária. Eco elabora a noção de interpretação como fruto de uma cooperação, o que é coerente, reservadas as devidas diferenças, com os conceitos peircianos de interpretante e de semiose, também centrais na Semiótica de Charles S. Peirce (1839-1914). As bases peircianas – notadamente o conceito de interpretante – para algumas das ideias de Eco quanto à interpretação literária são explicitadas por Eco em *Lector in fabula* (2004), no capítulo intitulado “Peirce: os fundamentos semióticos da cooperação textual”.

A associação entre a cooperação de Eco e o interpretante peirciano vincula-se à noção de semiose como uma “ação inteligente” (PEIRCE, CP 5.472, tradução nossa) do signo em uma mente, que ocorre por meio da cooperação de três elementos – o signo, o objeto e o interpretante (PEIRCE, CP 5.484). O interpretante é definido, de um lado, como uma determinação do signo e, mediatamente (por meio do signo), do objeto; mas, não se deve tomar a palavra determinação, como alertou o próprio Peirce (1977, p. 160), em “um sentido muito estreito”. Trata-se de um processo no qual a geração de um signo interpretante não é fruto de uma determinação de mão única, mas de uma relação a partir de “diferentes sujeitos”. Algumas definições de interpretante, como a que segue e cujo exemplo é dedicado à semiose literária, são especialmente apropriadas para tratar de certa incompletude (“abertura”, nos termos de Eco) de todo interpretante e, ao mesmo tempo, do seu papel instigador e aglutinador:

O signo cria algo na Mente do Intérprete [...]. E esta criação do signo é chamada de Interpretante. [...] toda aquela parte da compreensão do Signo para a qual a Mente Interpretante necessitou de observação colateral está fora do Interpretante. Por observação colateral não quero dizer familiaridade com o sistema de signos. O que é assim obtido não é COLATERAL. É, pelo contrário, o pré-requisito para se obter qualquer ideia significada pelo signo. Mas, por observação colateral entendo uma prévia familiaridade com aquilo que o signo denota. Assim, se o signo for sentença “Hamlet era louco”, para compreender o que isso significa deve-se saber que, às vezes, os homens ficam nesse estado estranho; deve-se ter visto homens loucos ou deve-se ter lido sobre eles; e será melhor se se souber especificamente (e não houver necessidade de ser impelido a presumir) qual era a noção que Shakespeare tinha de insanidade. Tudo isso é observação colateral e não faz parte do Interpretante. Mas, reunir os diferentes sujeitos tal como o signo os representa enquanto relacionados – essa é a principal (i.e. a força) do formador do Interpretante (PEIRCE, 1977, p. 161).

---

6 São eles: “a) o modelo de uma obra aberta não reproduz uma suposta estrutura objetiva das obras, mas a estrutura de uma relação frutiva [...]. b) o modelo de obra aberta assim obtido é um modelo absolutamente teórico e independente da existência factual de obras definíveis como ‘abertas’”. Ainda, o modelo de uma obra aberta não se presta a uma oposição entre obras abertas, de um lado, e fechadas, de outro, mas, almeja situar-se como um elemento de generalidade, “uma constante de qualquer obra em qualquer tempo” (ECO, 1991, p. 25).

Desse ponto de vista, aquilo a que chamamos de interpretação em um processo de comunicação resulta da colaboração entre o objeto, por meio do signo, e certas competências da mente do intérprete, que deve ter tanto familiaridade com o sistema de signos, quanto com o objeto do signo. Em outras palavras, nesse processo, o objeto determina mediatemente, por meio do signo, um interpretante em um nível potencial (imediatamente) que, por sua vez, influencia um interpretante de fato (dinâmico), ou uma interpretação na mente de um intérprete. Assim, para que as relações descritas por Peirce aconteçam, esse intérprete deve estar de algum modo preparado para colaborar criativamente na semiose.

Os termos “imediatamente” e “dinâmico”, aqui, se referem a uma das tricotomias do interpretante elaboradas por Peirce (1977), que os divide em “imediatamente”, “dinâmico” e “final”. O imediato é aquele que está potencialmente contido no signo e que engendra suas possibilidades interpretativas; o dinâmico é uma atualização que ocorre nas situações de comunicação em que um signo de fato exerce sua influência sobre uma mente particular (PEIRCE, CP 5.536), momento em que é, também, influenciado por esta; o final é aquele por meio do qual a cadeia de interpretantes deve estabilizar-se em uma interpretação “ideal”. Conforme Peirce (CP 8.184 *apud* NÖTH, 1995, p. 77), o interpretante final é “[...] aquilo que *finalmente se decidiria* ser a interpretação verdadeira se se considerasse o assunto de um modo tão profundo que se pudesse chegar a uma opinião definitiva”.

Para o interpretante dinâmico, aquele que de fato atua nas situações de comunicação, Peirce (CP 5.475) elabora outra divisão, por meio da qual ele explicita que nossas interpretações podem envolver desde algo da ordem do sentimento (interpretante emocional), até esforços musculares ou mentais (interpretante dinâmico) ou aquilo a que chamamos de interpretação genuína, que caracteriza-se, pela sua natureza intelectual, como um terceiro tipo (lógico), que implica a noção de semiose infinita (PEIRCE, CP 5.476; CP 5.482), o que possibilita que esta vá se consolidando, *ad infinitum*, rumo ao ideal interpretativo (interpretante final).

Tal como observou Nöth (1995, p. 74), na semiose ilimitada, “Não há nenhum ‘primeiro’ nem um ‘último’ signo [...]”. Nem por isso, escreve o autor, leva a um “círculo vicioso” (NÖTH, 1995, p. 74). Citando Peirce (CP 4.6 *apud* NOTH, 1995, p.75), argumenta que, ao contrário, refere-se à ideia de que “pensar sempre procede na forma de um diálogo [...]”. Noth (1995, p 75) ainda acrescenta a esse respeito que essa ideia de diálogo permanente “assemelha-se, sob certo aspecto, a uma circularidade hermenêutica no processo dialógico entre o eu e o outro: o eu se torna outro e o novo outro, por sua vez, se torna eu novamente, e assim por diante”.

As noções de “semiose ilimitada”, “circularidade” e “diálogo” nos levam de volta à semiótica de Eco. Citamos aqui um fragmento no qual este autor trata das relações entre texto-objeto e interpretação, já introduzindo os conceitos de autor-modelo e de leitor-modelo. Nos termos de Eco (2001, p. 75-76):

Um texto é um dispositivo concebido para produzir seu leitor-modelo. Repito que esse leitor não é o que faz a “única” conjectura “certa”. Um texto pode prever um leitor-modelo com o direito de fazer infinitas conjecturas. O leitor empírico é apenas um agente que faz conjecturas sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto. Como a intenção do texto é basicamente a de produzir um leitor-modelo capaz de fazer conjecturas sobre ele, a iniciativa do leitor-modelo consiste em imaginar um autor-modelo que não é o empírico e que, no fim, coincide com a intenção do texto. Desse modo, mais que um parâmetro a ser utilizado com a finalidade de validar a interpretação, o texto é um objeto que a interpretação constrói no decorrer do esforço circular de validar-se com base no que acaba sendo o seu resultado.

Essa interpretação construída, em Eco (2004, p. 43), “[...] sempre envolve uma dialética entre estratégia do autor e resposta do Leitor-Modelo.” Eco (1997) ressalta que tanto o autor-modelo quanto o leitor-modelo são entidades que se tornam claras uma para a outra somente no processo de leitura, de modo que uma cria a outra. O autor-modelo é definido como “[...] uma voz que [...] se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo” (ECO, 1997, p. 21). O leitor-modelo, por sua vez, é “[...] uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1997, p. 21). A estratégia do texto para isso é elaborar aquele “[...] conjunto de instruções textuais, apresentadas pela manifestação linear do texto precisamente como um conjunto de frases ou de outros sinais” (ECO, 1997, p. 22). Cabe ao leitor-modelo entendê-las na sua dimensão “aberta”; não como uma descrição literal ou exata das intenções do autor, mas, parafraseando Nöth (1996, p. 189), como uma “estrutura, [que é proposta para] um leitor modelo, que segue e explora um potencial interpretativo da obra justificado pelas evidências que o texto contém.” A partir delas, cabe fazer conjecturas sobre o texto (ECO, 2001), abduções em termos peircianos, sendo tais conjecturas a resposta do leitor-modelo, o modo pelo qual ele (co)opera e participa da dialética.

Tal modelo de interpretação da semiótica literária de Eco, como enfatizou Nöth (1996, p. 189). “[...] exige um equilíbrio entre dois extremos de uma teoria literária que quer admitir uma infinidade de interpretações para qualquer texto, de um lado, e uma hermenêutica normativa, que só quer admitir interpretações conforme as intenções do autor, do outro”. Noth (1996, p. 189-190) também aborda as relações entre esse modelo proposto por Eco e princípios da semiótica peirciana: “a sua interpretação é baseada em abduções e inferências com base nos signos do texto e progride num processo de semiose ilimitada (mas não descontrolada) [...]”. Na teoria peirciana, essa semiose ilimitada tende ao interpretante final; um ideal de interpretação para o qual, podemos dizer, o diálogo entre autor-modelo e leitor-modelo também tende.

Aqui trabalhamos com essa dialética proposta por Eco e que consiste em um processo que reúne diferentes intenções – a *intentio operis* (intenção do texto) e a *intentio lectoris* (intenção do leitor) em uma ação colaborativa, guiada por um ideal de coincidência mútua, para o qual a interpretação não se constitui como mera recepção do texto, pois este, nas

palavras de Eco (2004, p. 37), está “[...] entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, [...] vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu [...]”. O espaço propositalmente deixado à iniciativa interpretativa do leitor corresponde prioritariamente à função estética – e não meramente didática – do texto, embora esse “costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade” (ECO, 2004, p. 37), que responde pelo grau de objetividade da interpretação que o texto procura garantir, entre outros, delineando seu “[...] próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa.” (ECO, 2004, p. 37). Observa-se que o leitor-modelo proposto por Eco (2004, p. 46) é descrito como uma hipótese formulada pelo “autor empírico, enquanto sujeito da enunciação textual”, assim como o autor-modelo é uma hipótese do “leitor empírico, como sujeito concreto dos atos de cooperação [...]”. Cabe às situações concretas de comunicação desenvolvê-los em maior ou menor grau.

## **| Procedimentos metodológicos para a leitura de um trecho de *A Invenção de Hugo Cabret 3D***

Neste artigo, fazemos uso da aplicabilidade dos conceitos propostos por Eco (2004) na sua teoria literária à análise fílmica, respaldados nele próprio que, ao tratar do papel do leitor, mesmo quando inicia por abordar “somente textos escritos”, acaba por estender as experiências de análise aos “textos narrativos” em geral.

Para Eco (1997), todo texto narrativo se dirige a um leitor-modelo de dois tipos: o de primeiro nível e o de segundo nível. O primeiro diz respeito ao leitor interessado em saber o como a história termina e o segundo é aquele que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne, que quer descobrir quais são as estratégias do autor-modelo para guiar o leitor. Ambas são funções assumidas por um leitor empírico, aquele que, nos termos de Eco (2001, p. 75), “[...] é apenas um agente que faz conjeturas sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto”. No intuito de nos constituirmos como um leitor de segundo tipo, fizemos aqui um exercício de nos colocarmos diante de uma situação concreta de comunicação, na qual atuamos como leitores de um texto – o filme *A Invenção de Hugo Cabret 3D*, de Martin Scorsese –, com a intenção de interpretar e, ao mesmo tempo, explicitar nessa ação aspectos da dialética proposta por Eco.

Para ajustar o estudo aos limites deste artigo, delimitamos a análise a um único trecho da obra: o da sequência<sup>7</sup> que dá início ao filme. Sobre a validade do estudo da parte, Eco (2001, p. 76), inspirado em Agostinho (*De doctrina christiana*), escreve que “[...] qualquer interpretação feita de uma certa parte de um texto poderá ser aceita se for confirmada

---

7 Sendo a sequência, unidades menores dentro do filme, marcada por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa; as cenas, as “partes dotadas de unidade espaçotemporal”, espécie de subgrupos de planos que constituem as sequências; e o plano o “segmento contínuo da imagem.” (XAVIER, 2005, p. 27).

por outra parte do mesmo texto, e deverá ser rejeitada se a contradisser.”. Neste artigo, embora tenhamos feito pequenas comparações entre uma cena e outra dentro do trecho, não fizemos o exercício de comparar o trecho analisado com outros do filme, portanto, não nos envolvemos com a questão da validação da interpretação para o filme como um todo. O valor do exercício aqui apresentado para o todo da obra limita-se, assim, ao de uma hipótese interpretativa cujo valor está no caráter de “matriz” que esse trecho assume em relação ao todo do filme; nos termos de Marie-Claire Ropars (*apud* AUMONT; MARIE, 2004, p. 108), essa sequência, que tem a função, dentro do filme, de apresentação dos personagens, do espaço, do tempo, do enredo, enfim, da história, é dotada de uma “potência geradora” que a destaca das demais:

Pela obrigação que ela se impõe de decifrar a sua codificação específica antes de poder proceder a uma interpretação, a sequência funciona como matriz relativamente à totalidade do filme: incitando a procurar o sentido que este se confere na maneira como ele produz a significação. Mas a ação dessa matriz não supõe o encerramento prévio do texto num sistema cristalizado que lhe determina o futuro; ela age pelo contrário como potência geradora, cujas possibilidades de desenvolvimento e de transformação são tanto mais fortes quanto ela própria baseia o seu desenrolar num princípio de contradição: conter em si os germes da sua negação.

Essa função da sequência inicial foi considerada como uma justificativa de sua escolha dentre outras que o filme apresenta, já que, supostamente, deve engendrar um conjunto de signos que, já nas primeiras cenas, vale-se da dialética entre o leitor-modelo e o autor-modelo para construir uma espécie de antevisão daquilo que está por vir, ainda que, parafraseando Ropars (*apud* AUMONT; MARIE, 2004), meramente potencial e plena dos “germes de sua negação”.

Para a “desmontagem” da sequência de cenas do trecho, adotamos um procedimento próprio da análise fílmica, a técnica de decupagem<sup>8</sup> plano-a-plano. Esta permitiu observar e eleger certos elementos de linguagem que foram submetidos à análise, arriscando aí outra hipótese, a de que, por meio deles, o texto estabelece meios de ativar a colaboração mútua que movimenta o processo interpretativo. São eles o recurso da fusão<sup>9</sup>, as escalas de planos, as variações de ângulo, os movimentos de câmera e aspectos do cenário e da montagem. Todos capazes de um tipo de escrita (MARTIN, 2005) que devemos estar aptos a acessar (pela familiaridade com o sistema de signos) para que eles possam funcionar, comunicando-nos algo.

---

8 “[...] processo de decomposição do filme (e portanto das sequências e cenas) em planos.” (XAVIER, 2005, p. 27).

9 Fusão é o efeito de transição que sobrepõe gradualmente uma imagem à outra.

Salientamos que tais escolhas – o recorte do trecho inicial do filme e, dentro dele, de certos elementos de linguagem que observamos por meio da decupagem plano-a-plano –, não são escolhas ao acaso, tampouco meramente técnicas. Embora participem de uma ordem prática, pois ajudam a evitar o risco de nos perdermos na complexidade do filme e, mesmo, do trecho selecionado, devem ser vistas, prioritariamente, como guiadas por uma hipótese interpretativa; conjeturas nos termos de Eco, que fazemos no processo de interpretar, com o intuito de ver a “intenção do texto” para além da superfície textual. Para Eco (2001, p. 75), a busca por uma *intentio operis* não apenas mantém sempre um elo dialético com a *intentio lectoris*, mas é ativada pelas suposições do leitor no processo de leitura:

O problema é que, embora talvez se saiba qual deve ser a “intenção do leitor”, parece mais difícil definir abstratamente a “intenção do texto”. A intenção do texto não é revelada pela superfície textual. [...] É preciso querer “vê-la”. Assim é possível falar da intenção do texto apenas em decorrência de uma leitura por parte do leitor. A iniciativa do leitor consiste basicamente em fazer uma conjetura sobre a intenção do texto.

Devemos reconhecer que essas e outras suposições que fazemos durante o processo de leitura devem-se ao fato de trazemos para o processo analítico-interpretativo o nosso conhecimento da linguagem fílmica e a nossa experiência (colateral) com outras situações de filmagem e montagem, nas quais utilizamos elementos de linguagem que estão presentes no trecho em questão e que colocamos em destaque nesta leitura. Em tais situações pudemos constatar na prática que a escolha de trabalhar com esses elementos não está dissociada da intenção de produzir certos significados. Nos termos de Eco, eles foram funcionando para nós como um conjunto de “instruções textuais” por meio das quais e em diálogo com as quais forjamos uma hipótese de autor-modelo.

Ainda no que se refere à escolha dos elementos de linguagem, cabe destacar que foi motivada, também, pela possibilidade de contar com o suporte da teoria da linguagem cinematográfica<sup>10</sup>, que estuda seus usos, relacionando-os com a produção de certos tipos de sentido. Associado a isso cabe dizer que, embora estudos específicos da linguagem cinematográfica já permitam generalizar algumas relações entre um elemento de linguagem e significados que ele geralmente produz (ou tende a produzir), os significados resultantes de cada uso variam conforme o todo da obra. Uma dessas generalizações da linguagem cinematográfica ocorre no caso do ângulo *plongé*: Marcel Martin (2005, p. 51) afirma que esse tipo de ângulo<sup>11</sup>, aplicado a um indivíduo, tende a torná-lo menor, “[...] esmagando-o moralmente ao colocá-lo no nível do solo, fazendo dele um objeto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar, um brinquedo do destino”.

---

10 MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: DinaLivro, 2005.

11 Marcel Martin denomina *plano picado* o ângulo de filmagem de cima para baixo (MARTIN, 2005, p. 51).

Esse ângulo é utilizado no trecho analisado aqui e, segundo nossa leitura, isso ocorre tanto em uma situação que confirma a regra quanto em outra na qual ela não se aplica com a mesma força, o que recomenda considerar as generalizações como tendências, que podem ou não se aplicar a um caso em questão. Em face disso, tais conhecimentos teórico-práticos e a nossa experiência com outras situações de filmagem intervêm no processo de leitura sempre relativizados com aquilo que a obra em questão elabora. E a capacidade de reconhecer e trabalhar com as oportunidades para isso no texto nos prepara para o desafio da leitura.

## | O filme

A *Invenção de Hugo Cabret 3D* é o nome do filme baseado no livro homônimo de Brian Selznick. Uma das justificativas para a escolha desse filme para este exercício é a relevância adquirida no meio cinematográfico, já que ganhou cinco prêmios técnicos no *Academy Awards*<sup>12</sup> 2012 (direção de arte e fotografia, edição e mixagem de som e efeitos visuais) e melhor diretor no *Golden Globe Awards*<sup>13</sup>. Conhecido por dirigir filmes sobre a violência e o submundo urbano, este é o primeiro filme de Scorsese que recebeu a classificação PG (*parental guidance*), dado aos filmes que podem ser vistos por crianças após a avaliação dos pais, o que também contribuiu para ampliar sua audiência; foi ainda sua primeira experiência com a tecnologia 3D.

Apresentamos aqui, antes de dar início à análise propriamente dita, um breve resumo da história do filme com o objetivo de apresentar personagens e situações que são citadas na análise e, também, fazer uma breve descrição da decomposição do trecho em cenas e planos. Hugo Cabret é um menino que vive nos bastidores de uma estação de trem, ocupado nas tarefas diárias de manutenção dos relógios do edifício da estação e de recuperação de um autômato (espécie de robô sentado numa cadeira e de posse de uma caneta). Ele acredita que esse autômato, ao ser consertado, revelará uma mensagem de seu pai, morto em um incêndio. Com a intenção de conseguir peças para o conserto de seu autômato, ele observa, pelas frestas de um dos relógios da estação, um senhor (Papa George) que passa o dia em uma loja de brinquedos, na esperança de uma oportunidade para roubar um brinquedo que poderá conter tais peças. No entanto, numa de suas tentativas, tem seu caderno, com as antigas instruções de seu pai sobre o autômato, apossado pelo senhor, que mais tarde saberemos ser o famoso cineasta George Méliés, então esquecido por todos. O filme daí em diante será guiado pela tentativa de recuperação desse caderno, por Cabret, e pelo resgate da história do famoso cineasta.

---

12 Conhecido informalmente como Óscar, um prêmio da indústria cinematográfica americana.

13 Prêmio Globo de Ouro considerado o maior prêmio de crítica dos profissionais de cinema e da televisão estadunidense.

O trecho escolhido é composto por cinco cenas, conforme o Quadro 1, as quais estão subdivididas em trinta e cinco planos, segundo o Quadro 2. A seguir, referimo-nos a essas cenas e planos por meio da numeração que recebem nesses quadros.

**Quadro 1** – Decupagem de cenas com subdivisão do plano-sequência

CENAS	PLANOS <sup>14</sup>	DESCRIÇÃO	SUBDIVISÕES
1	1 e 2	Engrenagens e externa da estação de trem	
2	3	Corredor de embarque/ desembarque entre os trens	
3	4 a 19	Pátio central da estação, personagem principal e secundários <sup>15</sup>	
4 <sup>16</sup>	20	Bastidores do relógio	4.1. Atrás do relógio 1 4.2. Corredor 1 4.3. Escada reta 4.4. Corredor 2 4.5. Escorregador 4.6. Corredor 3 4.7. Escada espiral 4.8. Corredor 4 4.9. Atrás do relógio 2
5	21 a 35	Observação da loja de brinquedos	

**Fonte:** Elaboração de Tarsila Pimentel, 2013.

**Quadro 2** – Decupagem plano-a-plano

PLANO	DESCRIÇÃO	ESCALA	ÂNGULO
1	Engrenagens	PD	<i>plongée</i>
2	Cidade: noite/dia, neve cai	PG	<i>plongée</i>
3	Cidade, torre ao fundo; estação, trens	GPG	<i>plongée</i> / normal
4	Estação – INT – salão interno/ Hugo	GPG/ PPP	normal
5	Estação – INT – salão interno	GPG	<i>plongée</i>
6	Hugo Cabret	PP	normal

14 Por ordem sequencial.

15 Guarda da estação de trem, senhora do restaurante, florista, galanteador da senhora do restaurante, livreiro, músicos, dançarinos.

16 Este plano é o chamado plano-sequência que, na definição de Aumont e Marie (2003, p. 231), “[...] trata-se de um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência.”

PLANO	DESCRIÇÃO	ESCALA	ÂNGULO
7	Inspetor Gustave com cachorro	PC	normal
8	Hugo Cabret	PD	normal
9	Botas do Inspetor Gustave e cachorro	PD	normal / frontal
10	Inspetor Gustave no andar de cima estação	PC	normal
11	Madame Emilie sai do restaurante com o cachorro	PG	ângulo baixo
12	Lisette	PA	normal
13	Monsieur Frick pega jornal	PG	normal
14	Monsieur Labisse (livreiro)	PG	alto
15	Hugo Cabret	PD	normal
16	Músicos tocam. Salão cheio	PG	normal
17	Pessoas dançam	PG	normal
18	Estação	PG	<i>plongée</i>
19	Hugo Cabret, olhos por trás de objeto em movimento	PD	<i>normal</i>
20	INT. Hugo Cabret ajoelhado por trás do relógio vai para trás do outro relógio	PC, PA, PP, PC	<i>normal / plongée / normal / plongée / normal / levemente plongée /</i>
21	Papa George no balcão da loja	PC	<i>plongée</i>
22	Papa George no balcão da loja	PC	<i>normal</i>
23	Papa George mão apoiada no queixo	PP	<i>normal</i>
24	olhos Papa George com reflexo do relógio	PD	<i>normal</i>
25	EXT, Hugo Cabret por trás do relógio	PPP	<i>normal</i>
26	mãos Papa George sobre o balcão dão corda num brinquedo (rato)	PD	<i>plongée</i>
27	olhos Hugo Cabret atrás do relógio	PD	<i>normal</i>
28	Izabelle chega na loja	PC	<i>plongée</i>
29	Papa George e Izabelle	PC	<i>plongée</i>
30	olhos Hugo Cabret	PD	<i>normal</i>
31	Papa George e Izabelle conversam	PC	<i>Plongée (mais baixo)</i>
32	Papa George gesticula com menina atrás do balcão. Menina sai.	PC	<i>plongée</i>

PLANO	DESCRIÇÃO	ESCALA	ÂNGULO
33	olhos Hugo Cabret atrás do relógio	PD	<i>normal</i>
34	Papa George cochila / brinquedo no balcão	PP/ PD	<i>plongée</i>
35	olhos Hugo Cabret	PD	<i>normal</i>
36	Hugo Cabret num corredor; anda agachado até portinhola	PG	<i>normal</i>

Legenda das escalas citadas na Tabela 2	TC – Time code
GPG – Grande plano geral	PP <sup>17</sup> – Primeiro plano ou <i>Close-up</i>
PG – Plano Geral	PPP <sup>18</sup> – Primeiríssimo Plano
PC <sup>19</sup> – Plano meio conjunto	PD – Plano detalhe
PA <sup>20</sup> – Plano americano	PAN – Panorâmica
INT – Interior	EXT – Exterior

**Fonte:** Elaboração de Tarsila Pimentel, 2013.

Na **cena 1**, nos é apresentado, no primeiro plano, uma engrenagem em movimento que rapidamente sofre uma fusão com um outro plano, o de uma vista geral de Paris, identificada pela Torre Eiffel. Ainda está escuro, mas já podemos ver os raios do sol surgindo no horizonte.

Num “voou”, na **cena 2**, a câmera faz uma aproximação de uma estação de trem e entra no edifício por um corredor de embarque, localizado entre trilhos e trens. Nessa entrada somos envolvidos por uma “cortina” de fumaça branca, após a qual chegamos ao salão interior da estação, de onde, rapidamente, com o efeito de um *zoom in*<sup>21</sup>, a câmera nos coloca face a face com um garoto (que logo desconfiamos ser Hugo Cabret, embora isso só se confirme nas sequências seguintes), a olhar por trás de um grande relógio.

Os planos que se seguem na **cena 3** nos são apresentados pelo “olhar” de Cabret que, por trás do grande relógio da Estação, observa os seguintes personagens: guarda da estação;

17 A figura humana é enquadrada de meio busto para cima (COSTA, 1987, p. 181).

18 Enquadramento apenas do rosto (COSTA, 1987, p. 181).

19 Situações em que a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário) (XAVIER, 2005, p. 27).

20 A figura humana é filmada, aproximadamente, dos joelhos para cima (COSTA, 1987, p. 180).

21 *Zoom in* é um efeito ótico de aproximação da imagem. No caso, essa aproximação pode ter sido realizada por grua, um aparelho que possibilita a mudança de níveis angulares sem interrupção da filmagem.

Inspetor Gustave, acompanhado de seu cachorro; Madame Emilie, frequentadora do restaurante da estação; Lisette, uma florista; Monsieur Frick, um pretendente da Madame Emilie; Monsieur Labisse, um livreiro; músicos; dançarinos; transeuntes; bagageiros.

Segue-se a essa apresentação de personagens a **cena 4**, onde vemos o protagonista, nos “bastidores” do relógio, um espaço aparentemente dominado por ele, e no qual ele corre, desce e sobe escadas, desliza por escorregadores até parar atrás de um outro relógio pelo qual pode observar uma loja de consertar e vender brinquedos. A partir desse momento, estamos na **cena 5**, na qual podemos ver, por meio do olhar de Cabret, um senhor, Papa George, e sua afilhada, Isabelle<sup>22</sup>.

Não pertencentes efetivamente aos planos decupados, mas ainda nessa sequência inicial do filme, seguem-se as cenas que revelam nova descida de Cabret, até o ambiente da estação, sua tentativa frustrada de pegar um rato de brinquedo sobre o balcão da loja, a perseguição de Cabret pelo Inspetor Gustave e o trabalho de Cabret nos relógios da estação.

## | Nos caminhos da interpretação

Eco (2001, p. 28) afirma que interpretar um texto “[...] significa explicar por que essas palavras podem fazer várias coisas (e não outras) através do modo pelo qual são interpretadas.”. No caso do material fílmico, ressalvadas as diferenças, muitos são os aspectos que podem ocupar o lugar das palavras: os objetos filmados, as cores, os movimentos dentro do plano, a montagem, a música, o ruído, os diálogos, as tonalidades das vozes, a relação entre imagem e som, o figurino e muitos outros dos quais o filme é composto.

Neste estudo, conforme já citado anteriormente, isolamos para a análise alguns recursos de linguagem: fusão, escala de planos, ângulos, movimentos de câmera, cenário e montagem. A seguir, vamos identificando-os na construção das imagens em movimento que nos permitem ler o trecho fílmico e, ao mesmo tempo, elencando os significados que relacionamos a eles. Nessa exposição, esses recursos de linguagem vão sendo associados às cenas e aos respectivos planos, tal como organizados nos Quadros 1 e 2.

Começamos assim pelo que discriminamos como cena 1: no primeiro e no segundo planos do trecho em análise, que apresentam engrenagem em movimento e cidade, estão presentes e destacados por nós o recurso da fusão entre os planos, a diferença de escala e os movimentos de câmera. O primeiro plano revela uma engrenagem em movimento que aos poucos dá lugar a uma imagem de uma grande cidade vista de cima. Os encaixes das engrenagens em movimento dão lugar, no segundo plano, às ruas por onde os carros se movimentam. A utilização do recurso da fusão entre os dois planos faz

---

22 Todas as informações quanto aos nomes e parentescos são reveladas no decorrer de outras sequências, estando aqui referidas por questões de praticidade.

coincidir a estrutura do movimento das engrenagens com a do movimento do trânsito na cidade. Aqui ocorre o que Marcel Martin (2005, p. 118) denomina uma metáfora, a saber:

Chamo metáfora a *justaposição*, por meio da montagem, de duas imagens cuja confrontação deve produzir no espírito do espectador um choque psicológico com a finalidade de facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia que o realizador quer exprimir.

O modo como as imagens da engrenagem e da cidade são apresentadas no filme constrói esse tipo de metáfora, que o autor chama de metáfora plástica e que tem origem “[...] numa semelhança ou analogia de estrutura ou de tonalidade psicológica no conteúdo puramente representativo das imagens.” (MARTIN, 2005, p. 119). Temos, assim, um recurso que funciona como uma estratégia textual, nos fazendo supor que há um vínculo entre a engrenagem e a cidade que, por extensão, traduz-se em um vínculo entre a máquina e a cidade. Tal como uma engrenagem em relação à máquina, as vias da cidade a colocam em movimento. Isso remete a uma ideia de cidade-máquina que se liga temporalmente às origens históricas da nossa industrialização, fazendo supor um contexto temporal associado a essa fusão e, também, um espacial, vez que se reconhece, na cidade, Paris.

Essa metáfora é produzida pela fusão, que evidencia a semelhança na forma e no movimento de conteúdos distintos – as engrenagens e as vias da cidade –, mas, também pela diferença de escala nos planos. Em certo sentido a diferença de escalas parece aliar-se à diferença de conteúdo e criar um distanciamento, uma descontinuidade entre engrenagem e cidade, vez que os dois planos da cena apresentam escalas opostas (ver Tabela 2), a saber: o plano detalhe<sup>23</sup>, ao revelar a engrenagem amplia suas dimensões apresentando-a muito de perto, e o grande plano geral<sup>24</sup>, ao apresentar a cidade, cria um efeito de redução dos elementos que a compõem ao apresentá-la de longe. Essa oposição, porém, antes de reforçar as diferenças traduz-se em uma forma de gerar semelhança entre engrenagem e cidade, pois é ao parecer grande, de um lado, e, ao parecer pequeno, de outro, que engrenagem e cidade assumem uma escala na qual as dimensões de suas “articulações” se encontram e, por essa via oposta, com a ajuda do recurso da fusão, participam da construção da metáfora.

No que se refere à relação espaço-tempo, aquela grande engrenagem, que contém uma imagem implícita das máquinas mecânicas e traduz-se em um localizador temporal, com o plano detalhe, concentra nela nossa atenção, o que leva-nos a mantê-la na memória, talvez, como uma sugestão temática do filme; a cidade, por sua vez, enquanto assume uma função de localizador espacial (a Paris), ao mesmo tempo em que vai desaparecendo

---

23 Plano detalhe (PD): “Quando referido à figura humana, diz respeito a somente uma parte do rosto ou do corpo (boca, olhos, mãos, etc.): quando a coisas, diz respeito a um objeto isolado ou parte dele ocupando todo o espaço da tela.” (COSTA, 1987, p. 181).

24 Grande plano geral.

da cena pela dispersão criada pelo grande plano geral, deixa como pano de fundo uma imagem que não de qualquer cidade, mas, de Paris, uma das protagonistas da Revolução Industrial, a que está no nosso imaginário como “cidade luz”, aquela da *belle époque*.

O movimento de câmera para a direita, que surge logo em seguida e revela muito mais dessa cidade que acabamos de ver, introduz um olhar que se move – intensificando o sentido de movimento já gerado pela engrenagem e pelas vias da cidade – e um sentido de que “aquela cidade” – a grande máquina – é bem maior do que aquela parte que o grande plano geral, então fixo, nos revelou. Tal como a câmera em movimento contínuo vai revelando, é algo cujos limites não nos é dado conhecer.

Segundo Eco (2004), o leitor tem o direito de explorar as conotações permitidas pelo texto e, se está presente no texto, tem direito de atribuí-las ao próprio autor modelo. Já no início da sequência, portanto, o leitor é levado a constatar que o texto prevê um leitor-modelo capaz de reconhecer certas intenções implicadas no uso desses recursos – fusão, escalas, ângulos, movimento de câmera, cenário – e de elaborar hipóteses sobre sua combinação, conjecturar sobre uma intenção de produção de sentido, o que cria um primeiro vínculo desencadeador da dialética entre leitor-modelo e autor-modelo: a exemplo desse gerado pela pressuposição de um autor que escolheu o recurso da fusão como expressão metafórica.

Continuando pelos sinais do texto visual, nos debruçamos agora sobre o uso do ângulo *plongée*<sup>25</sup> na cena 2, que vai da vista aérea da cidade até o interior da estação. Ele faz a transição “do alto” para “o baixo”, “do fora” para “o dentro”. Analisamos aqui como esse ângulo ganha contornos significativos quando examinado conjuntamente a outros recursos expressivos do texto visual. Logo após uma leve panorâmica vertical<sup>26</sup>, que altera novamente o campo visual, vez que o olhar é deslocado da visão ampla da cidade para o seu centro repleto de casas e prédios, um *travelling*, em conjunto com o ângulo *plongée*, investe o “olhar de cima” de velocidade. Ao mesmo tempo em que o movimento se acelera e, conseqüentemente, a cena torna-se cada vez mais passível de discriminação, a imagem de trens chegando numa estação se delinea. Ao isolarmos esse “olhar sem dono”, que se aproxima do que a teoria cinematográfica costumeiramente nomeia de “câmera subjetiva”<sup>27</sup>, notamos que o seu ponto de vista não é o de um personagem, pois, afinal, nenhum deles apareceu no filme ainda. Não havendo um personagem que possa ser “dono desse olhar”, a certeza mais plausível é a de que esse olhar coincide apenas com o do espectador do filme, graças ao fenômeno conhecido como “identificação com

---

25 *Plongée*: designação para as situações em que a câmera visa os acontecimentos de uma posição de cima para baixo.

26 A câmera grava de cima para baixo (*tilt*) girando verticalmente sobre seu eixo.

27 “A câmera é dita subjetiva quando ela assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de sua posição, e, digamos, com os seus olhos.” (XAVIER, 2005, p. 34).

a câmera”. Chamado à cena, o espectador, tomando emprestada a tradução do ângulo *plongée*, mergulha no filme e é convidado a entrar na história.

Quando a “câmera subjetiva” chega à estação, dois acontecimentos ocorrem simultaneamente: de um lado, temos o trem chegando à estação ao mesmo tempo em que a câmera – diga-se, o espectador, via câmera, adentra na estação –; de outro, a passagem do ângulo *plongée* para o normal ocorre justamente no momento da chegada do trem e da proximidade da “câmera subjetiva” deste. O espectador, que estava “fora”, agora está como que entre os passageiros que aguardam o trem. Essa combinação de recursos sugere a intenção da obra de criar um efeito de que o espectador está no filme tal como se fosse um personagem; de que ele está lá onde a história do filme se desenrola, a saber, na estação de trem.

A câmera segue em movimento contínuo e em uma velocidade coincidente com a do trem que, agora, adentra a área de desembarque no ponto final da estação. O uso do movimento de câmera (*travelling*), aqui, é combinado com o recurso que altera o tamanho dos transeuntes da área de embarque e desembarque entre os trens – fazendo-os aumentar de tamanho ao se aproximarem da câmera –, o que ocorre sucessivamente à medida que a câmera adentra a estação. A intenção textual, nesse caso, é a de criar um sentido tal como o apontado por Pommer (2010, p. 16), justamente sobre o ponto de vista subjetivo; ele afirma que esse ponto de vista cria “o tipo tradicional de imagem vista como se fosse através de uma janela”.

Esse conjunto de recursos, que possibilita um tipo de imersão do espectador no universo da estação e uma sensação de proximidade em relação aos passageiros do embarque e desembarque, funciona como um laço que o puxa para dentro da história do filme, uma estratégia que parece transformar em narrativa a ideia defendida por Eco (2004, p. 39) de que o leitor-modelo é uma entidade capaz de movimentar-se interpretativamente como o autor se movimentou gerativamente.

Para organizar a própria estratégia textual, o autor deve referir-se a uma série de competências (expressão mais vasta do que “conhecimento de códigos”) que configuram conteúdo às expressões que usa. Ele deve aceitar que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo a que se refere o próprio leitor. Por conseguinte, preverá um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente.

Da forma como foram combinados, esses signos produzem um efeito que soma à chegada à estação o efeito de chegada ao início da história, corroborando com o conhecido efeito da “janela cinematográfica<sup>28</sup>”, que não somente se abre para um universo que existe em si

---

28 Tal efeito, na visão de Bela Balaz, não ressalta a separação do mundo da obra do mundo real, pelo contrário, quando aplicado ao cinema, procura promover a ideia da integração de ambos (XAVIER, 2005, p. 22).

e por si, mas que também cria a ilusão da integração do espectador com esse universo. Ismail Xavier (2005, p. 22) já alertou, nesse sentido, que “[...] o movimento de câmera reforça a impressão de que há um mundo do lado de lá, que existe independente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida”. Esses são recursos já testados e utilizados pelo cinema nesse sentido; e recuperá-los é uma competência que o texto exige do seu leitor-modelo, na sua tentativa de se movimentar interpretativamente.

Avançando nossa análise para a cena 3, discriminamos, primeiramente, os seguintes recursos: a fusão encadeada<sup>29</sup> que, por meio do uso de um elemento da cena anterior, a fumaça, promove a passagem entre cenas; e o movimento de câmera, o mesmo tipo de *travelling* da cena anterior. Tal como se sabe pelos estudos da linguagem cinematográfica, a fusão é um recurso que abranda o corte entre os planos na montagem. Aqui ela é utilizada com o auxílio da fumaça, que num primeiro momento preenche toda a área do enquadramento, cena 2, para, num segundo momento, cena 3, fazer o contrário, esvaziar a área do enquadramento, revelando a nova cena. A fumaça e o movimento de câmera se mantêm em ambas as cenas com a diferença de que a fumaça é visualmente fugaz, e o *travelling* viabiliza a ilusão de movimento ininterrupto, funcionando como o fio contínuo entre as cenas. Podemos supor que um propósito da obra para tais recursos é amenizar o que seria uma abrupta passagem da área de chegada dos trens para o interior da estação e finalizar a transição entre os dois ambientes (externo e interno).

Assim que a fumaça se desvanece, o *travelling* invade o novo ambiente e um “efeito *zoom in*” ganha relevante evidência, realizando a redução do campo visual por meio da alteração do enquadramento e da escala, que varia com certa velocidade. A direção do movimento de câmera, antes no nível do solo, também é alterada, assumindo uma inclinação de *contra-plongée*, vista de baixo para cima (câmera baixa). Esses signos percebidos simultaneamente aumentam a expectativa em torno da cena, sugerindo que algo está por vir. E, de fato, o *travelling*, que antes desceu do “céu” para acompanhar o trem entrando na estação, agora faz o movimento contrário, enquanto sobe para se aproximar do relógio da estação; em ambos os casos, como em um voo. Essa proximidade se explica tão logo vemos a imagem de um menino por trás dos números do relógio; momento em que um ângulo de posição frontal em relação a Cabret põe fim ao movimento de câmera, em tantos planos presente. Essa combinação de recursos visa a apresentar o protagonista do filme, Hugo Cabret, bem como, a lançar as sementes do desejo de saber a respeito desse menino que ali se encontra e desse local onde ele está e sobre o qual só é possível supor.

Na análise desta cena, detectamos um uso peculiar dos ângulos logo após termos descoberto o menino Cabret atrás do grande relógio da estação. Após o movimento de câmera que se encerra num *close up* de Cabret por trás do relógio, planos do interior da estação de trem são intercalados com planos do olhar de Cabret por entre os espaços

---

29 “Consiste na substituição de um plano por outro através da sobreposição momentânea de uma imagem que aparece sobre a precedente, a qual se desvanece lentamente.” (MARTIN, 2005, p. 110).

abertos do relógio. Apesar de o nosso interesse ater-se sobre os tipos de ângulos empregados nesse pequeno trecho, a montagem não passa despercebida, pois é a partir dela, ou seja, da passagem de um plano a outro, que os diferentes ângulos se articulam e geram sentidos.

Pelas regras da montagem<sup>30</sup>, o plano seguinte ao *close up* de Cabret tem a função de mostrar aquilo que Cabret vê realmente no momento presente da cena. Além disso, sabemos por Marcel Martin (2005, p. 175) que “a sucessão dos planos de filme é baseada no *olhar* ou no *pensamento* (numa palavra, na *tensão mental*, pois o olhar não é mais do que a exteriorização exploradora do pensamento) das personagens ou do espectador.”. É isso, justamente, o que ocorre nesse trecho; o vínculo entre os planos coloca foco no protagonista, no seu olhar – em fragmentos do que ele vê – e, por extensão, no seu pensamento. Com isso, o texto desperta no espectador o interesse por aquilo que está no pensamento daquele menino, de quem ele só conhece o olhar e fragmentos do que ele vê.

Cabret vê, por meio do uso da câmera subjetiva, a estação de trem, o inspetor da estação (Gustave) e seu cachorro policial, uma senhora (Madame Emilie) que sai de um restaurante com seu cachorro de companhia, a mulher das flores a carregar sua barraca de flores (Lisette), um homem que pega o jornal da banca (Monsieur Frick), o livreiro (Monsieur Labisse) a inspecionar a chegada de livros na portaria de sua livraria, os músicos que tocam seus instrumentos, pessoas dançando e circulando pela estação de trem. Aqui a combinação da montagem, que intercala o ambiente da estação e os olhos de Cabret com a câmera subjetiva gera o significado de que Cabret observa, de dentro do relógio, o mundo de fora, o da estação. O texto visual, a partir do olhar do protagonista e da montagem, apresenta um vínculo, apesar de tênue, entre este que observa – do alto – e aqueles que são observados – embaixo, no salão da estação de trem. A princípio, dessa ligação não é possível apreender mais do que isso. Podemos assumir, com base em manuais de roteiro, que tal vínculo se propõe apenas a apresentar personagens que mais tarde orbitarão em torno do personagem principal. No entanto, a partir da análise dos ângulos uma hipótese interpretativa se manifesta.

Ao analisar o tipo e a frequência dos ângulos desse trecho final da cena 3, notamos que a maioria dos ângulos é do tipo normal, ou seja, vistos do nível do solo. Cabret, no entanto, está localizado no alto do relógio da estação de trem, portanto, seu ponto de vista deveria ser o de um olhar de cima, num ângulo mais próximo de um *plongée*. A presença dessa aparente incongruência nos provoca a interpretar. Parafraseando Eco (2001, p. 50-51), “Se há algo a ser interpretado, a interpretação deve falar de algo que deve ser encontrado em algum lugar, e de certa forma respeitado”; esse lugar, segundo o autor, é o próprio texto, que assume nesse momento a primazia especulativa. Como o ângulo normal usado nessa cena 3, na altura do solo, inaugura um ponto de vista próximo daqueles que estão embaixo, no salão da estação, e sabemos que Cabret não está no salão, somos levados a concluir que essa proximidade, naquele momento, não pode ser física, e a conjecturar

---

30 Ver Martin (2005, p. 175).

sobre seu significado. A análise desses planos revela, ainda, que todos os personagens observados por Cabret realizam uma ação, um movimento, tais como, vigiar, sair de um lugar, carregar e empurrar bagagens e barraca, pegar jornal, inspecionar, tocar, dançar. Comunicam a ideia de movimento, agora não mais da câmera, que é em sua maioria fixa, tal como Cabret que observa, mas dos elementos dentro do plano. Algo que se pode inferir daí é que essa ideia de movimento, somada ao ângulo no nível do solo, assumido por esses planos e colocado em relação sequencial com a imagem de Cabret que olha de cima, manifesta a própria imaginação de Cabret, que se vê *ao lado* (no solo) daqueles que observa, embora distante; expressa a intimidade desse personagem com os demais, o que instiga o espectador a querer saber em que, na história, consiste a relação de Cabret com eles. Esse significado – e, ao mesmo tempo, provocação – da narrativa, é importante destacar, tem maior valor quando decorrente do fato de termos assumido que a incongruência entre os ângulos pertencia a um conjunto de instruções textuais que requeria uma explicação.

Voltemos agora nossa atenção para a cena 4. Pela nossa decupagem, ela começa logo após Cabret observar o interior da estação. O personagem é apresentado agora de corpo inteiro e no ponto de vista de um observador anônimo – posição que, tal como já pontuado em momento anterior neste artigo, atribuímos ao espectador (identificação com a câmera). Cabret volta, assim, da posição de observador para a de observado. A câmera acompanha Cabret a partir desse instante e o texto visual se desenvolve sob o aspecto de um plano sequência. Cabret corre, desce e sobe escadas, desliza por escorregador, atravessa rodas que giram e, por fim, se ajeita atrás de outro relógio da estação para nova observação. Como que avançando por camadas que vão sendo retiradas, o espectador é convidado a entrar em mais um nicho da sequência. Tendo deixado a vista da cidade para a do interior da estação, está agora nos bastidores desta. O trajeto de Cabret é, sobretudo, a apresentação de um lugar escuro, apertado e labiríntico, com corredores baixos, portinholas de ferro próximas ao chão e que lembram saídas de esgotos, por onde Cabret anda por vezes agachado.

A cena é cheia de detalhes; signos que instigam a pensar em sua coerência narrativa. Cabret aparece sozinho. Ele se movimenta só por lugares estreitos, mal iluminados e cheios de fumaça, lugares que lembram esconderijos. Tal como uma criança, Cabret executa ações que lembram brincadeiras num parquinho: correr, escorregar, subir e descer escadas, atravessar rodas que giram; no entanto, esse ambiente, como será visto no decorrer do filme, é o lugar onde Cabret trabalha arduamente. Nele, definitivamente, não há lugar para brincadeiras. O aspecto lúgubre do cenário empresta à cena um “ar melancólico” que, se tomado como uma estratégia narrativa, corrobora para adicionar às ações do personagem um significado de clandestinidade e de inadequação ao mesmo tempo, já que os ambientes se assemelham aos de certos roedores, remetendo a uma vida em condições não humanas. Isso se confirma quando, no decorrer do filme, Cabret usa do furto para sobreviver e, tal como um rato, usa de subterfúgios para se esconder. Os signos do cenário, assim, comunicam algo como uma infância perdida e clandestina, contudo, impregnada de uma urgência que a velocidade dos movimentos anuncia.

Outro aspecto dessa cena é sua função de levantar questões e de criar expectativas acerca dos caminhos da narrativa. Por que e para quê Cabret observa por trás do relógio? Está ele escondido? De quê? Ou, de quem? Por quê? A cena seguinte começa a revelar algumas respostas, no entanto, só o filme por inteiro será capaz de elucidar tantas perguntas.

Na cena 5, destacamos dois aspectos em especial: o uso do ângulo *plongée*, com nuance diversa da que foi evidenciada em cena anterior (cena 2), e o efeito de desaceleração, que, de forma generalizada, é perceptível nessa cena. Começamos por este que se apresenta de imediato no início da cena.

De seu novo ponto de vista – atrás do outro relógio da estação –, o menino Cabret observa um senhor (mais tarde saberemos ser Papa George) que, por sua vez, está atrás do balcão de uma loja de venda de doces e reparo de brinquedos. Imóvel e pensativo, este se distrai ao dar corda em um rato de brinquedo e ao conversar com uma menina (Isabelle) que surge do interior da loja, mas que logo se ausenta do local. Não há grande quantidade de pessoas circulando como nas cenas anteriores. Sentimos um ritmo desacelerado, como se o ar ficasse estático. O senhor por trás do balcão de uma loja, sem clientes, tem o “ar pensativo” e vê literalmente o “tempo passar”, pois em seu olho há o reflexo do próprio relógio da estação. O tédio o impregna de tal forma que, sozinho ali em pé, acaba por cochilar.

Ao analisarmos esse efeito de desaceleração, constatamos que ele vai além dessa representação do personagem Papa George. Ele é fruto, sobretudo, da quantidade de personagens presentes no enquadramento dos planos. Bem menor do que nas cenas anteriores, a diminuição desses personagens afeta o “ritmo” visual do quadro. Pietroforte (2007, p. 9), ao discutir a possibilidade de se falar em ritmo acelerado e desacelerado numa pintura, esclarece que, tal como no gênero musical, este pode ser expresso através de marcações tônicas numa determinada extensão. O autor afirma que, aplicada a “[...] categoria da tonicidade em um espaço bidimensional, como uma tela, quanto mais marcações na extensão da tela, mais ritmo [...]”. Assim, tomando a definição de Pietroforte (2007, p. 117), de que “[...] articulados em termos de espaço e ponto, o espaço é a continuidade sobre a qual os pontos são marcados como acentos tônicos”, podemos entender o efeito de desaceleração obtido nessa cena como decorrente de um ritmo pontuado pelo reduzido número de sujeitos presentes na tela, especialmente se comparado com o das cenas 2 e 3, nas quais todos os planos que localizam a estação possuem mais de três personagens, chegando, em alguns, a mais de dez deles em movimento, o que lhes concede mais ritmo do que na cena 5, onde Cabret observa Papa George.

Associado a essas marcações que geram o efeito de “ar parado”, há um segundo aspecto que destacamos na cena, a predominância do ângulo *plongée*. Nesses planos da cena 5, esse é o ângulo escolhido para revelar o personagem Papa George. Dos 15 planos dessa cena, 10 são vistas do Papa George e, desses 10, em 7 ele surge em ângulo *plongée*, diferentemente do que ocorre nas vistas dos outros personagens observados por Cabret na cena 3, onde o ângulo que predomina é do tipo normal. Conjuntamente à disritmia que

a cena apresenta e ao fato de Papa George ser apresentado como um mero vendedor e consertador de brinquedos, se comparado com seu passado glorioso que será revelado no decorrer do filme, o significado do ângulo *plongée*, nesse caso, coaduna com o que é analisado por Martin (2005, p. 51) – já citado neste artigo –, quando da sua aplicação a um indivíduo: tende a fazer dele “um objeto levado por uma espécie de determinismo, um brinquedo do destino”; no caso de Papa George, um personagem achatado por sua história e sucumbido pela negação de sua própria memória.

Cabe aqui a observação, se retomarmos à cena 4, de que certa situação de inferiorização pode ser atribuída também a Cabret, vez que a revelação de seu “mundo” no bastidor, nessa cena, faz uso do ângulo *plongée*. No entanto, o fato de ser mais frequentemente alternado com o ângulo normal resulta em uma não pregnância do ângulo *plongée* na cena de Cabret. Dessa distinção – pregnância na cena de Papa George e não pregnância na cena de Cabret –, associada a outros signos, como as diferenças de ritmo das cenas, além das dicotomias jovem/idoso, lento/rápido, viabiliza-se a hipótese de que esses personagens podem ser articulados semioticamente como pares opostos. Como a narrativa depois vai revelar ao espectador, possuem formas distintas de viver e de encarar o passado: diferentemente de Papa George, Cabret não pretende remoer o passado ou apagá-lo ou colocá-lo em descontinuidade com o presente; pelo contrário, pretende mantê-lo na memória, como uma instrução para o futuro, o que ele revela ao insistir em compreender e seguir as orientações do caderno deixado por seu pai.

Marca-se, após a apresentação de Papa George, um momento que pode ser lido, ao mesmo tempo, como de início e fim: fim do trecho de apresentação da história e início propriamente dito do seu desenrolar; nesse momento o espectador já pode situá-la em um tempo e lugar no passado, distinguir um protagonista (Cabret) e os personagens que irão interagir com ele, dentre os quais se destaca Papa George. Sabe – ou supõe –, especialmente pela última cena do trecho analisado, pelos espaços distintos que ocupam na mesma estação – Papa George na sua loja, abaixo, e Cabret no relógio, acima – e pelo modo como o jogo de ângulos os apresenta, que um vínculo e uma tensão irão animar as relações entre esses dois personagens que se vinculam distintamente com o passado.

## **| Considerações finais**

Realizamos este estudo estimulados, primeiramente, pela possibilidade de fazer uso da aplicabilidade dos conceitos de Eco, desenvolvidos na sua semiótica da literatura, aplicando-os na leitura de um texto cinematográfico. As ideias de Eco chamaram a nossa atenção pela oportunidade de explorar a hipótese de que a leitura de uma obra cinematográfica envolve um processo colaborativo. Valendo-nos da fundação dessas ideias de Eco no conceito peirciano de interpretante, tal como exposto ao longo do texto, chamou a nossa atenção também a possibilidade de mostrar como a obra requer do leitor capacidade e disposição para juntar o conhecimento do sistema de signos envolvidos e a experiência com aquilo que os signos denotam, articulando-os em uma ideia ou, melhor dizendo, em uma cadeia complexa de ideias, que equivale ao desenvolvimento

do interpretante fílmico. Tal abordagem visou a fornecer ao leitor uma visão ampla do processo colaborativo que interessa ao estudo; as relações que fazem interagir autor e leitor no processo interpretativo, elaboradas por meio dos conceitos de autor-modelo e leitor-modelo, que permitiram separar os sujeitos empíricos daqueles gerados pelo processo interpretativo e pela dupla intencionalidade que os dinamiza: a *intentio operis* e a *intentio lectoris*.

Considerando o propósito de trabalhar com uma obra cinematográfica e de combinar esse material teórico com meios já utilizados pela análise fílmica, como a decupagem plano-a-plano, dedicamo-nos a tratar de questões metodológicas envolvidas nessa junção e, também, na seleção da obra – mais especificamente, do recorte da obra – que tomamos como *corpus* para a análise. Nessa parte do texto, fizemos já algumas reflexões sobre competências adquiridas e que nos habilitavam para a investigação proposta. Seguindo as orientações gerais da teoria semiótica peirciana acerca do que deve saber o leitor, de antemão, resgatamos conhecimentos oriundos da linguagem cinematográfica, o que permitiu isolar os recursos fílmicos utilizados nas cenas, dentre os quais destacamos: fusão, escala dos planos, ângulos, movimentos de câmera e aspectos do cenário. Seu uso foi estudado na relação com os personagens, objetos e cenários, bem como no que diz respeito à maior ou à menor quantidade/frequência com que foram utilizados.

O resultado dessa análise permitiu que a interpretação das cenas e da sequência de cenas fosse acompanhada de uma compreensão de como os recursos que estão à disposição do leitor se revelam e levam às perguntas e às respostas apresentadas hipoteticamente, as quais permitem ao leitor caminhar pela narrativa. À medida que nossa capacidade de associar, relacionar, voltar, é atizada e, especialmente, quando uma razoabilidade interpretativa vai sendo produzida, entendemos que acessamos o texto e suas intenções. Essa estratégia, de fechamento de algumas questões, não está livre da abertura de outras; a um só tempo atende as intenções do leitor e deixa-o insatisfeito, de tal modo que essa incompletude funciona como uma estratégia para instigá-lo a dar continuidade ao processo interpretativo.

Nos termos de Eco, reconhecemos aí a dialética entre *intentio lectoris* e *intentio operis*. A intenção do texto se manifesta à medida que percebemos no modo de uso de elementos fílmicos uma organização que leva a supor que há ali uma intenção. A intenção do texto – e do autor-modelo – se manifesta em cada percepção de uma organização com alguma finalidade; a do leitor – e o leitor-modelo – em cada esforço mental realizado para questionar, elaborar possíveis respostas, verificar, rever, ir em direção à suposta intencionalidade que, desde então, ele quer compreender. A consciência de participar dessa dialética é acompanhada do prazer da leitura, que é sempre maior quanto mais somos conscientes de que ler não é um ato solitário, mas um estar em diálogo com algo/uma intenção que precisa do próprio ato para ser revelado(a).

## | Agradecimentos

Agradecemos a Ramiro Giroldo pelo incentivo inicial à publicação desse artigo.

## | Referências

AUMONT, J.; MARIE, M. *A análise do filme*. 2. ed. Lisboa: Edições texto e grafia, Ltda., 2004.

COSTA, A. C. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

ECO, U. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, U. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Editora perspectiva, 2004.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

ECO, U. *Obra aberta*. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: DinaLivro, 2005.

NÖTH, W. *A Semiótica do século XX*. São Paulo: Annablume, 1996.

PEIRCE, C. S. *Electronic Edition of The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Reproducing Vols. I-VI Ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935), Vols. VII-VIII ed. Arthur W. Burks (same publisher, 1958). 1 CD-ROM.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PIETROFORTE, A. V. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

POMMER, M. E. Frontalidade e profundidade visual no cinema. *Cad. de Pesq. Interdisc. em Ci-s. Hum-s.*, Florianópolis, v. 11, n. 98, p. 6-31, jan./jun. 2010.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e terra, 2005.

## | Filme:

*A invenção de Hugo Cabret 3D*. Direção de Martin Scorsese. Produção de Martin Scorsese, Graham King, Tim Headington e Johnny Depp. Roteiro de John Logan. Interpretação de Ben Kingsley, Sacha Baron Cohen, Asa Butterfield, Chlöe Grace Moretz, Ray Winstone, Emily Mortimer, Helen McCrory, Christopher Lee, Michael Stuhlbarg, Frances de La Tour, Richard Griffiths, Jude Law. Paramount Pictures, 2011. 1 DVD (126 min.), quadrilíngue: inglês, português, espanhol e francês. Edição 3D limitada.

### **Como citar este trabalho:**

PIMENTEL, Tarsila; GHIZZI, Eluiza Bortolotto. Leitor-modelo e autor-modelo no filme *A Invenção de Hugo Cabret 3D*. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 113-136, jun. 2022. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v15i1.8477>.

# ANIQUILAÇÃO SIMBÓLICA: A AUSÊNCIA DO IMPENSADO

## SYMBOLIC ANNIHILATION: THE ABSENCE OF THE UNTHOUGHT

João Carlos CATTELAN<sup>1</sup>

“Conceitos e funções atrelados à maternidade e à paternidade constituem construções sócio-históricas e não conceitos ou categorias naturais” (SANTOS; BELO, 2016, p. 186).

**Resumo:** Objetivo, com este artigo, alcançar duas metas simultâneas: uma se refere ao trabalho de demonstração do que designo com o sintagma *aniquilação simbólica*; postulo que o conceito recobre “conteúdos” que, embora pudessem fazer parte do discurso, são rechaçados para fora das margens de uma formação discursiva. A outra é relativa à análise de anúncios publicitários de produtos para o cuidado de bebês, de cuja cenografia o pai é eliminado, tornando-se silêncio, ausência e impensado. Por meio da confluência das duas problemáticas, busco construir algumas reflexões sobre consequências que podem derivar da separação sectária e tendenciosa que a ideologia define, destinando à mulher o lugar unilateral de cuidado do bebê e ao homem lugar algum: esquecimento.

**Palavras-chave:** Discurso. Anúncio. Paternidade. Cuidado. Esquecimento.

**Abstract:** In this paper, I aim to reach two simultaneous goals. One of these goals refers to the effort of demonstrating what I mean by the *symbolic annihilation* syntagma; I postulate that the concept covers “contents” that, although they could be part of the discourse, are rejected out of the margins of a discursive formation. The other goal refers to the analysis of advertisements for baby care products, in which the father is obliterated, becoming silence, absence, and the unthought. By the confluence of these two problems, I attempt to make some reflections upon the consequences that can derive from the sectarian and biased separation defined by the ideology when assigning to women the unilateral place in childcare, and to men, no place: oblivion.

**Keywords:** Discourse. Advertisement. Paternity. Care. Oblivion.

---

<sup>1</sup> Docente da Unioeste - Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-mail: jcccattelan@gmail.com.

## 1. Introdução

Deparei-me, em determinado momento, com a publicação do número especial da revista **Cláudia**, intitulado **Cláudia Bebê**, em abril de 2013; ele trazia 10 propagandas, que, de modo recorrente, mostravam uma mãe, um bebê e um objeto destinado ao uso infantil, sem que fizessem alguma referência à figura paterna, definitivamente alijada da cenografia montada. A insistência sobre a presença hiperbólica da mãe como cuidadora e do filho como receptor passivo era clamorosa. Persistentemente, os recursos visuais e verbais impunham a aquisição de um produto, a representação da criança como indefesa e a mulher como devendo suprir as demandas do filho. O pai, por outro lado, não era tematizado: silêncio absoluto e persistente. Nelas, em outros termos, o pai era aniquilado simbolicamente.

Porém, apesar de a observação confirmar o pleito, ele poderia estar circunscrito a *um* número de *uma* revista e não ter validade generalizante, impondo que o universo de observação se ampliasse, para confirmar a existência deste funcionamento discursivo em outros materiais. Observando os fenômenos à disposição, o princípio se mostrava cada vez mais recorrente. De início, acompanhei por seis meses as revistas **Crescer e Pais&Filhos**, com vistas à confirmação da ausência do pai. No decorrer da atividade, escolhi a segunda, em face do descompasso entre a sua denominação e a sua prática discursiva e porque aventava a possibilidade de uma pesquisa comparativa da mesma revista publicada no Brasil e em Portugal. O objetivo passava a ser a verificação de se a percepção do pai, no que tange ao cuidado da criança, seria a mesma ou diferente entre duas porções geográficas separadas por um oceano.

Em relação aos anúncios de produtos destinados à criança na revista brasileira, a presença da mãe e da criança e a ausência do pai eram recorrentes. A relação entre os dois primeiros era mediada pela presença de um objeto de consumo e o homem era eliminado do discurso, o que recrudescia o postulado da sua aniquilação simbólica. Na medida, porém, em que a análise do *corpus* acontecia, uma problemática tomou forma: já que a figura paterna era apagada, o acesso ao que ele (não) seria só era possível pela percepção do que seria uma mãe; ou seja: apenas por meio da positividade e da construção hiperbólica da mãe imaginada se tornava possível alcançar a negatividade e a aniquilação do pai impensado, pois ele não era aquilo que ela era.

É a partir deste prisma que desenvolvo este estudo, pois, se, para chegar ao que (não) é o pai imaginado, é preciso verificar como a mãe é ideologizada, há pressupostos sociais que pesam sobre ela e ditam o seu modo de ser; na contramão, a presença paterna no cuidado do filho é irrelevante. Assim, acabou se constituindo, em definitivo, este estudo, que visa a refletir sobre como, nos anúncios de produtos para o cuidado da criança, estabelece-se o (fora de) lugar da mãe e o (não) lugar do pai. Sustento o postulado da aniquilação da figura paterna e viso mostrar que, por meio da prática discursiva que hiperboliza a atividade materna, o pai é transmutado em apagamento. Neste sentido, saber o que é uma mãe é descobrir o que não é um pai.

## 2. Sobre o Corpus

Este artigo é resultado da pesquisa realizada no curso de pós-doutorado na Universidade de Coimbra, no primeiro semestre de 2015. Como consequência do trabalho, este é um dos artigos que resultaram do estudo e que foram constituídos, tomando como alicerce aquela atividade guarda-chuva. O projeto mencionado aconteceu por meio da seleção de quarenta anúncios de produtos para cuidado de bebês, nos quais a presença de uma mulher, de uma criança e de um objeto era recorrente e a ausência de um homem/pai era um traço constitutivo. O objetivo geral do projeto era investigar “o (fora) de lugar da mãe e o (não) lugar do pai”.

Estes anúncios estavam assim distribuídos: dez provinham do fascículo especial **Cláudia Bebê**, pertencente à Revista **Cláudia**, publicada em abril de 2013 (foi, sobretudo, esta publicação que desencadeou o restante do trabalho); dez pertenciam à revista **Pais&Filhos** e foram coletados durante o ano de 2014 (então, o que seria efetivamente desenvolvido no estudo ainda tateava em termos de ganhar a coerência que veio a se mostrar pertinente); dez foram selecionados do **Anuário 2015** da revista imediatamente anterior; e, por fim, os últimos dez foram colhidos da revista **Pais&Filhos** de Portugal (neste momento, estava claro o objetivo de desenvolver uma pesquisa de cunho comparativo entre os periódicos dos dois países).

Para a escrita deste artigo, foram selecionados quatro anúncios pertencentes ao *corpus* descrito anteriormente: o primeiro pertence à revista **Pais&Filhos** brasileira; o segundo, à revista **Pais&Filhos** portuguesa; o terceiro, ao fascículo **Cláudia Bebê**; e o quarto, ao **Anuário 2015**, da revista **Pais&Filhos** brasileira. Esta maneira de efetuar a seleção dos dados do *corpus* se deve, em linhas gerais, ao fato de que ela me permite demonstrar a recorrência dos postulados que apresento no decorrer da escritura do trabalho.

Por fim, cabe explicitar que persigo dois objetivos com este trabalho: um se refere à tentativa de dar corpo ao conceito de *aniquilação simbólica* (devo destacar que, conforme o trabalho de pesquisa se desenvolvia, mais eu acreditava que este conceito tem um poder explanatório amplo e uma gama diferenciada de manifestações empíricas, o que permite a constituição de diferentes *corpora* de investigação) e o outro, à demonstração de como o pai é aniquilado nos dados em foco e o que pode significar este recalçamento/ausência/esquecimento.

## 3. Um primeiro dado

O comercial a seguir foi publicado no mês de abril de 2014, à página 37. O anúncio busca divulgar a Fisher-Price, tratando da linha da Biotropic, composta por sabonetes, shampoos, toalhas úmidas, cremes para estrias e assaduras, hidratantes e emulsão para relaxamento. Por meio da imagem de um bebê com a mãe (suposta), da fotografia dos produtos e de recursos verbais, o discurso visava à venda, valendo-se de efeitos que atuam sobre a consumidora, buscando a adesão ao projeto de sentido.

A mãe e o bebê da cenografia mostram pele, cabelos, olhos e bocas cuidados, sem indício que revele irritação ou incômodo. Envoltos pela blusa branca da mãe, o abraço mostra o carinho e a paz de ambos. O olhar de satisfação dos dois revela tranquilidade e bem-estar. A qualidade estética que indicia o prazer, o carinho e a meiguice do abraço sobredetermina os produtos como sendo responsáveis pela cena, ligando-os aos efeitos que a imagem revela: o encontro afetivo e amoroso de mãe e filho. Entre eles, desse modo, imiscui-se um ingrediente decisivo para que a maternidade se faça com a qualidade esperada. Promete-se o alcance de um ideal, mostra-se um exemplo da possibilidade e se acena com os benefícios da compra. Como a imagem é o espelho em que a mulher bebe ensinamentos didáticos sobre como ser mãe, injunção, persuasão e ameaças se acham entranhadas para que a usuária atenda ao que é imposto. Considere-se o fato de a mãe aparecer em segundo plano, enquanto o bebê é colocado à frente: eis a mulher posta a serviço do filho, sendo ele o foco da atenção (e não ela).



Sob a marca, acha-se o *slogan* da campanha, que cria um dilema sobre o percurso de leitura, já que produz vários efeitos. “A emoção de descobrir” pode tomar diferentes escopos de aplicação: o *desafio* se refere ao preenchimento do espaço vazio deixado pela falta de complemento de “descobrir”, que pode se referir à descoberta da maternidade pela mulher e ao fato de vir a conhecer os produtos. Sobretudo, pode-se fazer a hipótese de que o melhor complemento resulta da fusão entre os dois: a emoção é relativa à descoberta dos benefícios que os produtos trazem para o bebê. São fios que se tramam e não pretendem ser separados. O discurso publicitário não deseja que a plurivalência se resolva ou que os trajetos se excluam, já que são cumulativos. Os anúncios pretendem tirar proveito do tempo dedicado para o tratamento do desequilíbrio.

No círculo verde, que remete ao sinal de trânsito que indica a ausência de riscos, aparecem, em vermelho e cinza, sobre o branco da blusa, os enunciados “Seu bebê merece uma linha completa de cuidados. Você também” e “Conheça a linha Fisher-Price para a mamãe e o bebê”. Sobre o primeiro, devem-se destacar, em face dos efeitos produzidos: ‘merece’, ‘completa’, ‘cuidados’ e ‘também’. ‘Merecer’ é mais do que usar ou aplicar; o termo indicia que o receptor tem um atributo especial que o torna merecedor do objeto, que, mais do que um produto, é um prêmio. ‘Completa’ faz inferir que a linha abrange todas as necessidades da mulher e do bebê. E, se a linha é completa, a mãe não precisa buscar produtos complementares para o cuidado do filho, já que, num conjunto, ela tem o que precisa. Para reiterar a virtuosismo da linha, o enunciado afirma que os cosméticos são “cuidados”: eles são mais do que um creme ou outra coisa; eles são prevenção. Por fim, o marcador de pressuposição ‘também’ abarca a mulher e o filho nos beneficiários. Eis outra razão para que ela não vá para a concorrência, porque o que ela e o seu filho precisam

pode ser encontrado numa linha única. No entanto, a mulher vem em segundo plano, pois, antes, focaliza-se o bebê e, depois, o círculo se localiza sobre o ombro, lugar em que a criança é colocada por várias razões, mas, dentre elas, a do abraço amoroso. O segundo enunciado é introduzido pelo injuntivo “conheça”, carregado de injunção, e se refere à mulher como “mamãe”, carregado de afetividade. Estes recursos não têm outra meta se não buscar a adesão e a aceitação da compra proposta.

Num círculo azul, que remete ao céu, ao mar e ao horizonte, com efeitos de liberdade, conforto e tranquilidade, surgem “informações” sobre os produtos: “Testados dermatologicamente”, “Hipoalergênicos”, “Livres de corantes” e “Livres de parabenos”. Os termos são elogiosos e buscam criar uma imagem positiva deles, que se amparariam na ciência para referendar a sua qualidade. A linha é assinada pela Biotropic, um laboratório de pesquisa, e a ausência de certos componentes químicos, o não-desenvolvimento de processos alérgicos e os testes feitos por especialistas pesam a favor do objeto. Aqui, os enunciados criam um efeito de racionalidade, dando razões para que o consumo seja feito sem maiores preocupações.

Entendo que o conjunto de recursos do anúncio visa a persuadir/convencer a mãe sobre a necessidade da compra, seja para o bem do filho ou para o seu próprio, sem deixar de enfatizar que o bebê tem primazia sobre ela, pois é o bem-estar dele que provoca o seu. Embora prometa tratamento igual ao do filho, o ombro da mulher deve estar à disposição e o seu rosto é perspectivado pelo da criança. Estabelecem-se, pois, injunções que, além de criarem a preocupação com a estética corporal do filho, impõem que ela deva alcançar o próprio corpo, pois, além de mãe, ela é mulher e deve atender ao padrão desejável. Nós constituem uma tessitura que, no limite, tornariam o cotidiano da mulher açambarcado por atividades, onde o prazer, o lazer, o descanso e a calma não têm lugar.

Sobre a relação dual entre a mãe e o bebê, o anúncio cria um triângulo em que prepondera o produto. Se a mãe e o bebê são colocados como beneficiários, a sua presença se deve ao fato de o vértice da tríade (o produto) ser a garantia do conforto. Voltando ao nó crucial deste estudo, a figura paterna nem terceiro plano ocupa, já que é o ingrediente impensado: ele é uma ausência abissal. Estivesse presente, poderia significar a amenização e o refrigério de algumas horas. Mas o pai é desnecessário para a relação de *maternagem*, equacionada por si mesma e em estrita dependência da mulher. Eis um dado do que designo como aniquilação simbólica, que se refere ao puro apagamento, simples e impensado, da presença do homem como cuidador dos filhos. Como afirmam Cerqueira e Belo (2016, p. 21), abordando a teoria da castração, ela “é um fato limitador de todas as facetas que a paternidade pode englobar; em outras palavras, tal teoria não abarca a visão de um pai amoroso, cuidador, que pode gerar sentimentos no filho que não serão, exclusivamente, angustiantes”.

## 4. Um segundo dado

O comercial da Johnson's Baby, ao lado, foi publicado em fevereiro de 2015, no verso da capa da revista. Constituído por imagem e expedientes de ordem verbal, o anúncio objetiva levar à aquisição da linha de produtos para bebês, constituída por toalhas úmidas, *shampoo*, sabonete líquido para banho, creme para assaduras e loção hidratante. Prometendo proteção tripla, enfatiza segurança, suavidade e eficácia dos produtos, valendo-se da reiteração da matriz de sentido por meio da imagem da mãe carinhosa, que, com um beijo amoroso, afaga o bebê com meiguice, enquanto ele está acomodado sobre um tecido macio que dobra o efeito de conforto e proteção prometidos.

A mãe que se reclina sobre o filho é uma mulher bem cuidada e sua pele não tem marca de imperfeição; esta característica se repete na criança que repousa sobre a toalha de banho e a cama, brancos e apaziguadores. A aparência do bebê seria devida à ação dos produtos sobre a pele. O carinho da mãe e a maciez que toca o corpo da criança são indícios da preocupação da empresa, responsável pela cena tranquila. O conforto e a paz da cena, o carinho e a meiguice que marcam a relação e o prazer e a segurança que tomam conta dos corpos seriam resultado da eficácia dos produtos e o padrão estético modelar do bebê e as suas características corporais seriam devidas ao seu uso. A imagem é, assim, constituída por uma mescla de humanidade e de sacralidade, que conferem à cena pureza, amor, perfeição e idealização.

Há outro aspecto imagético a ser destacado: ele se refere à forma de as duas partes da imagem se encaixarem. Com o uso de dois tons de cor (um enfatiza a pele para ressaltar a sua qualidade e o outro destaca a tonalidade branca para enfatizar o conforto e a higiene do bebê), a cenografia se divide num acima e num abaixo, constituídos por fragmentos que se encaixam como pedaços de espelho ou partes de um quebra-cabeça. Se as duas áreas fossem recortadas, elas poderiam, posteriormente, ser encaixadas como num *puzzle*. Esse processo de mimetização objetiva criar o efeito de encaixe perfeito entre a Johnson's Baby e as necessidades maternas para o cuidado do filho. Como peças de um quebra-cabeça e fragmentos de um espelho podem reconstituir a inteireza, a confluência entre mãe e filho e a empresa redundariam num tal grau de adequação que o resultado traria o bebê fotografado.

Sobre o plano verbal, há três pontos de destaque: um se refere ao *slogan*; outro aos enunciados que criam uma imagem positiva da empresa; e outro, às razões para o convencimento. No *slogan* "Quando nasce um bebê, nasce um compromisso", ocorre uma flutuação "indecisa" na lição dirigida à mãe, no sentido de fazê-la aceitar o compromisso relativo à maternidade, ou à empresa, comprometida com cada criança. A incógnita do



*slogan* paira sobre de quem é o compromisso: da mãe, que deve agir de uma forma, ou da empresa, que afirma a preocupação com cada novo bebê. De um lado, está a injunção sobre a mãe que, se tem um bebê, deve se comprometer; do outro, está a promessa da empresa de fazer o melhor pelos bebês. Sem que um dos lados estabeleça o fio central de leitura, o comercial busca a imbricação causal entre o compromisso materno com o bebê e o uso dos produtos. Do lado de cá, está a obrigação da mãe com o bebê; do lado de lá, a necessidade de que ela use a linha de produtos e atenda ao modelo. O *slogan* enreda a leitora na obrigação de viver a maternidade de um modo, na afirmação do compromisso da empresa com as crianças e no chamamento das mães para o consumo.

O segundo diz respeito à criação de uma imagem positiva da empresa por meio do autoelogio: “Há mais de 100 anos que [...] cuida da pele delicada dos bebês”, “desde sempre procuramos melhorar nossos produtos” e “80% das maternidades portuguesas usam”. Estas sequências produzem efeitos meritórios, concernentes à longevidade, tradição e experiência, à busca constante de aperfeiçoamento e ao argumento de autoridade que avaliza o dito.

O terceiro é relativo às razões para a consumidora se sentir segura ao usar a orientação. A adesão à linha de produtos traria a segurança, uma vez que foi feita com “ingredientes seguros” que podem ser usados “desde o primeiro banho”, a suavidade, já que ela foi criada “para hidratar e ajudar a fortalecer a barreira cutânea, com suavidade”, e a eficácia, pois a linha é uma ajuda “ao desenvolvimento saudável da pele do bebê”. A consumidora é coagida a aceitar que o bebê terá os melhores cuidados disponíveis e ela, por sua vez, terá sua imagem de mãe imaculada. De todo modo, verbo e imagem se fazem carne e constituem uma alma que passa a habitar um corpo, constituindo um modo de ser mãe e um modelo de bebê a ser alcançado.

Acima da atenção para a corporalidade desejável por meio do uso de produtos cosméticos que acentuam um padrão, no limite, a questão é o equilíbrio psicológico e a vida emotiva do bebê, garantida por um modo de atuação, que deve se valer de auxílios. Se a demanda inicial é a saúde física do filho, no fim, é a instilação da alma exigida. Presa no desejo de um filho equilibrado corporal e animicamente, a rede aumenta os nós que a encorpam. Por outro lado, se o pai é o avesso do discurso, pois não há lugar para a paternidade, no limite, a sua presença/ausência é insignificante para o equilíbrio físico e emocional do filho. Pior para ele: numa demanda qualquer, a profecia que se cumpre, porque se encarrega de se tornar uma verdade, volta-se contra o homem e traumas são criados sob a guarida de “verdades” sustentadas pela mais “transparente naturalidade”: dramas humanos. Mas eles são irrelevantes, quando os ditames já estão desde sempre definidos pelo direito jurídico abstrato e universal. De acordo com Reis, Rettori e Belo (2016, p. 41), se o pai não pode expressar afeto pelo filho, se “não pode sequer reconhecer tal identificação como ela é, então o que ocorre é, realmente, uma dessexualização da relação pai-filho. Essa relação se torna rígida, instaurando o papel do pai como lei, como aquele que interdita a relação mãe-filho, relegado a um papel secundário”.

## 5. Pausa para suporte teórico

Valho-me de Pêcheux (1993) para trazer alguma sustentação teórica para o que designo como *aniquilação simbólica* e para situar, na Análise de Discurso de linha francesa, o lugar em que o conceito pode ser alocado. A retomada do autor, a quem parafraseio de uma forma “livre”, é oportuna, porque oferece o horizonte teórico onde é possível situar, pontualmente, o conceito trabalhado e porque, dentre as suas formulações, o apagamento aniquilador de que trato pode ser recoberto e cobrir uma zona do sentido. Dito de outro modo: a aniquilação simbólica é um princípio que concorre para alargar as formulações da AD no que se refere ao postulado do esquecimento e coincide, de uma forma tangencial, com um aspecto que Pêcheux não formulou de forma mais acurada: a do *esquecimento nº 1*.

Ancorando-se no primado geral de que o sujeito não é fonte e origem do sentido, conforme as correntes filosóficas idealistas defendem, e na defesa de que a transformação do indivíduo em sujeito ocorre por meio da interpelação ideológica, Pêcheux entende que o sentido é um efeito que antecede a subjetividade (não-subjetiva) e é ditado por formações discursivas que, antes de o homem falar, determinam o que pode e deve dizer, sob determinação do processo discursivo que o açambarca. Dito de outro modo: embora a materialidade discursiva superficial da textualidade induza à assunção de que aquele que diz é responsável pelo que afirma, ilusão constituída pelo fato de que quem diz *eu* seria o ponto central de injunção de significação sobre o mundo e de que as formas linguísticas comprovariam esta subjetividade subjetiva, narcísica e egocêntrica, o sentido viria crucialmente de outro lugar: anterior e determinativo.

A questão que se coloca, portanto, é relativa à necessidade de atravessamento da materialidade do discurso, indo em direção ao que a determina em última instância. Esta determinação é entendida por Pêcheux como sendo orientada por processos discursivos anteriores que fazem com que o sujeito formule um enunciado e não outro qualquer. É neste ponto de interseção que o autor formula os conceitos de esquecimento nº 1 e nº 2, os quais recobririam as injunções que pesam sobre o sujeito e o fazem dizer o que diz, em que pese a ilusão de subjetividade que as formas linguísticas egocêntricas veiculam.

Sobre o esquecimento nº 2, Pêcheux (1993, p. 177) postula que o sujeito possui um acesso relativamente consciente a ele, pois “ele o faz em realidade constantemente por um retorno do discurso sobre si, uma antecipação de seu efeito, e pela consideração da defasagem que aí introduz o discurso de um outro”. A zona acessível ao sujeito é relativa ao processo de enunciação e permite que retorne ao que diz e reformule com vistas à obtenção de um efeito de sentido que julga estar sob vigília, buscando enunciá-lo de modo “mais adequado”. O controle aparente que o sujeito detém, permitido pela existência da forma sujeito do discurso, leva-o a acreditar que é origem da leitura, quando a “autonomia” ilusória que o açambarca é resultado das formas linguísticas egocêntricas, que o referenciam, sendo, no limite, ditadas por determinações que estão além do seu alcance. Em outras palavras: embora o sujeito creia que é núcleo em torno do qual gira

a significação, ele apenas parafraseia o que se acha estabelecido por uma formação discursiva. O esquecimento nº 2 se refere, portanto, ao fato de o sujeito dizer o que pode e deve dizer, não se dando conta das injunções que se abatem sobre ele e determinam a concretude do texto.

Sobre o esquecimento nº 1, de natureza ditatorial, ele pertence ao inconsciente, dado que coíbe que o sujeito aceda a/perceba sentidos que circulam ao mesmo tempo daquele que é tido como transparente e como única chave de leitura do mundo social. Neste caso, a rarefação e o controle que atingem o discurso são inacessíveis e não permitem a reformulação do sentido, buscando desdizer o que foi dito e o reformular em direção diversa. É como se a leitura fosse única e não existissem outras ideologizações. Neste caso, “o recalque é de natureza inconsciente, no sentido em que a ideologia é constitutivamente inconsciente dela mesma (e não somente distraída, escapando incessantemente a si mesma)” (PÊCHEUX, 1993, p. 177).

É no entremeio destes dois esquecimentos/apagamentos que situo a *aniquilação simbólica* e tento, agora, dar maior explicitação a este postulado. Enquanto o esquecimento nº 2 se refere à enunciação e recobre o fato de o sujeito dizer o que diz por ser determinado pela formação discursiva que o encapsula, orientando-o a dizer o que diz da forma que diz, e não de outro modo, o esquecimento nº 1 determina, em definitivo, que o sentido só pode ser um e não outro qualquer, ficando o que diverge da transparência especular aparente relegado ao apagamento e ao recalque. Se o esquecimento nº 2 apaga aos olhos do sujeito que o que diz não é seu, o esquecimento nº 1 oblitera o fato de que o sentido poderia ser outro e não o que é “assumido” na materialidade discursiva.

Entre a ilusão constitutiva de um lado e a inacessibilidade inexorável de outro, parece existir uma zona intermediária em que, podendo fazer parte da enunciação, o objeto discursivo é remetido ao silêncio, mas não se torna de todo obliterável, podendo sempre ser pleiteada a sua presença. Ele não está presente como forma material, mas está presente como possibilidade de presença por quem sinta a sua falta. Ele é aniquilado simbolicamente no sentido de que não faz parte da tessitura, sendo de pronto e “inocentemente” alijado para fora das bordas, mas tendo sempre a sua presença como uma reivindicação polêmica de retorno e como volta que, se chega a acontecer, não ocorre com maiores transtornos e tergiversações insuperáveis.

Penso que a transcrição e uma passagem de Pêcheux (p. 177-178, grifos do autor) feche essa breve digressão de uma forma melhor do que eu posso fazer:

Queremos apenas caracterizar o fato de que uma formação discursiva é constituída-margeada pelo que lhe é exterior, logo *por aquilo que aí é estritamente não-formulável, já que a determina, e*, ao mesmo tempo, sublinhar que esta exterioridade constitutiva em nenhum caso poderia ser confundida com o *espaço subjetivo da enunciação*, espaço imaginário que assegura ao sujeito falante seus *deslocamentos no interior do reformulável*, de forma que ele faça incessantes retornos sobre o que formula.

Retomo o fio de sentido que percorre este estudo. Entendo que o esquecimento nº 2 se refere, neste caso, a todo o reformulável permitido pela formação discursiva que gera uma profusão de efeitos sobre o que é *ser mãe* (e não sobre *ser pai*, alijado da tessitura). Embora os autores dos anúncios possam até assumir que são a origem da materialidade discursiva e do sentido gerado, em última instância, a sua enunciação/enunciado é guiada pelo processo discursivo que os enreda. Por outro lado, o esquecimento nº 1 remete a tudo o que não é formulável em face das injunções da formação discursiva em que eles estão engajados. No primeiro caso, fala-se sobre *mãe* de acordo com as determinações que uma formação discursiva estabelece; no segundo, não se fala sobre *pai*, porque ele se acha fora das margens do que é formulável. É no entremeio destes dois apagamentos que aloco o conceito de *aniquilação simbólica*, pois, como se vê nos anúncios, ela remete ao apagamento do pai no que diz respeito ao cuidado do filho em seus primeiros anos, o que não significa que ele não possa irromper em retorno em materialidades discursivas que tragam de volta o impensado ao pensamento. Conforme Novais e Belo (2016, p. 118), a própria Psicanálise, às vezes,

[...] reforça a maciça responsabilização das mulheres enquanto mães, contribuindo decisivamente para torná-la um personagem central da família, comprometendo a compreensão da função do pai no cuidado com os filhos, tida no imaginário social como inespecífica ou acessória. O homem é dispensado das obrigações de cuidado, sendo postulado como provedor financeiro da família.

## 6. Um terceiro dado

À página 23 da revista, publicada em abril de 2013, aparece o anúncio da *Sleeper*, com a linha de produtos *Nana*, destinada para a cama. Por meio da produção de lençóis, colchas, cobertas e travesseiros, a empresa se apresenta como sendo responsável pelo conforto, prazer e bem-estar das pessoas nas horas em que estão em repouso. O slogan que segue a marca "*um mundo de sonhos*" remete, de forma polissêmica, a dois efeitos de sentido (ambos elogiosos, naturalmente): por um lado, a empresa teria relação com o espaço em que as pessoas repousam e, durante o sono, ocorreria a produção onírica favorecida pela qualidade do material da *Sleeper*; por outro, os produtos que ela fabrica são de tão alta qualidade que o mundo de sonhos seria resultado dos seus produtos. Assim, adquirir os produtos da linha *Nana* revelaria a preocupação com o bem-estar e o conforto, neste caso, da criança.



A cor acobreada que açambarca o comercial e as luzes brilhantes que emergem de dentro do berço reforçam o efeito de sentido do sono vivido em bem-aventurança. Assim como a cantiga, de forma nasalizada, é cantarolada ao lado do bebê (*nana, nenê*), a linha *Nana*

se destina ao sono tranquilo e ao conforto prazeroso da criança. Sumariamente, este é o efeito buscado pela propaganda: criar da *Sleeper* a imagem positiva de alguém postado ao lado da mãe e do bebê.

Há que se perceber, porém, que os elogios tecidos à empresa e aos produtos que ela desenvolve, apesar de estarem destinados ao uso de crianças, têm um interlocutor em mira, que é aquele que pode, efetivamente, ser o consumidor/comprador: a *mãe*. É a ela que os pronomes possessivos dêiticos *seu* e *seus* remetem: o filho é dela e os sonhos também. É a ela que compete fazer com que “os sonhos mais encantadores” do filho aconteçam. Embora os momentos mais prazerosos da criança não sejam necessariamente os passados na cama, mas em companhia de pessoas que lhe dão atenção e permitem a atividade lúdica egocêntrica, o comercial efetua um deslocamento desse saber, ligando-o a um espaço físico específico: a cama, por uma razão óbvia: é nela que os produtos podem ser usados.

Uma vez que a mulher se encontra à cabeceira do filho e não há pai na cenografia, conclui-se que cabe à mãe adquirir os objetos do anúncio, já que lhe compete providenciar o conforto e o prazer do filho: a ela estão destinados os cuidados destinados à criança. Atento, brevemente, para a chantagem velada produzida pelo enunciado que encabeça o comercial. Nele, ouve-se uma voz que afirma que, se a mãe possui sonhos encantadores que ocorrem na cama, seria inadequado da sua parte não oportunizar um prazer igual para o filho; se a mãe já é consumidora da *sleeper* sendo agraciada com o prazer propiciado pela empresa, seria inadmissível não destinar o mesmo à criança. Ela acaba de ser incumbida de duas tarefas: zelar pelo filho e fazê-lo por meio da aquisição dos produtos da linha *Nana*.

Como se percebe, o discurso é atropelado por uma ausência e um silêncio teimoso e opressivo: não há *pai*; a criança só tem mãe, profusamente significada. Constata-se, assim, um princípio de funcionamento discursivo que persiste em recalcar a figura paterna, mantendo-a fora das margens que constituem o discurso, e que é renitente em reafirmar que o pai pode ser mantido à distância do cuidado da criança nos anos iniciais.

Dado o alijamento da figura paterna para fora do discurso, algumas consequências podem advir por causa do apagamento. O silenciamento da presença do homem frente ao cuidado do filho lhe garante a desculpa e a justificativa para a não-participação na vida da criança, o que pode parecer confortável, uma vez que o desresponsabiliza dessa atividade, dando uma justificativa cômoda nos momentos em que não deseja ter envolvimento com as demandas que a vida da criança exige. O fato de não ser apresentado como devendo ter (ou meramente como não tendo) um envolvimento mais efetivo com o cotidiano do filho desculpa e dá uma guarida de conforto e distanciamento que concedem o “benefício” da omissão. Por outro lado, porém, um efeito dramático pode se abater sobre a vida futura: se não precisa fazer parte do que acontece com o filho, há um preço a pagar pela ausência assumida ou impingida: o pai sai da história e se torna insignificante e “impertinente” para a constituição da criança; ele é obliterado.

O recalque e o apagamento da participação do pai no cuidado do filho, com a sua não-presença no desenvolvimento, no progresso e na evolução da criança, podem dar uma zona de conforto e de um nada-fazer que parecem benfazejos, mas o retiram de uma vida ou de um pedaço dela, tornando-o peça decorativa que imporá um preço a pagar. Para Novais e Belo (2016, p. 127), “os homens são afetados pelas consequências de suas soluções, muitas vezes mortíferas, gerando uma angústia provocada pela rigidez desses códigos narrativos”. No limite, este tipo de anúncio, com a aniquilação simbólica que o constitui, torna-o corresponsável pela omissão e pela dor resultante: na mulher, por não receber a ajuda necessária nas demandas cotidianas de cuidadora do filho; no homem, por, em geral, ser retirado da partilha da vida do filho, quando algum acontecimento mais dramático se torna incontornável.

## 7. Um quarto dado

Na página 91, do anuário de 2015, acha-se o anúncio da pomada Lanidrat, que impede que “fissuras e rachaduras nas mamas interrompam a amamentação que é essencial para o seu bebê”. O corpo verbal e a imagética usada produzem efeitos de sentido sobre a mãe, pondo-a na condição de dever realizar atividades tidas como parte de uma ontologia. O produto é dado como seguro para o bebê, já que ele é produzido com “Lanolina 100% purificada” e se pauta na “Pura proteção”. Tem-se, pois, garantia de amamentação e proteção por meio da pomada que impede percalços ao aleitamento materno. Há, pois, um jogo de sedução e injunção que objetivam levar a mulher ao consumo, já que ela deseja que o seu filho cresça saudável por meio da qualidade da amamentação que recebe.



O comercial envolve uma temática humana que aproxima o homem do poder divino: a potência de gerar um novo ser a partir da própria carne. A relação entre mãe e filho se acha imersa numa profusão enunciativa, mas, se a mulher aparece atrelada ao bebê, afetos e paixões excedem o patamar racional de apreciação. Some-se a imagem do bebê, saudável e de pele clara, e da mãe, que amamenta prazenteiramente, e a tonalidade rosa e lilás da cenografia, e o efeito de que a Lanidrat é a responsável pelo momento angelical pode se consolidar e levar à aquisição.

Atente-se para a dupla destinação dos enunciados iniciais “Amor e carinho para o seu bebê” e “Alívio e conforto para você”: neles, os traços meritórios da pomada não se ancoram sobre o mesmo diapasão de valoração. O primeiro se refere ao campo afetivo; o segundo, ao mundo físico das percepções sensoriais. O caminho bifurcado produz efeitos que não podem ser obliterados e precisam ser medidos em suas consequências. No primeiro, fazem-se coincidir as paixões da Lanidrat com as que devem ser da mulher

para com o filho. Por meio do fio de leitura de que o produto leva carinho para o bebê, há também a injunção de que a mulher deve amar o filho, o que seria demonstrado pelo cuidado com os seios, evitando fissuras. O cuidado materno não aconteceria por meio de afetos puros, mas do uso do produto, que revelaria o desvelo com a criança; ou seja: a Lanidrat foi feita com amor e carinho, mas alcançará o beneficiário, se a mulher e mãe se submeter à injunção. Imiscuída, acha-se a ameaça subliminar de que, se a profecia se realizar, não foi por falta de prevenção. O tom “bondoso” que modaliza o enunciado cria ameaças e censuras que podem se abater sobre a descuidada. Se todo discurso possui um direito e um avesso, ao lado do amor e carinho, soam ameaças e punições. E há que se reiterar: cabe à mulher/mãe/consumidora precaver-se com a compra do produto. É sobre ela que as sanções incidirão, se não atender à injunção.

Em “Alívio e conforto para você”, além da promessa de sossego para a mãe em relação à amamentação, existe uma voz que impõe que ela deve buscar a vida em bem-aventurança não como meta para si, mas como garantia de que o bebê esteja bem e que a obrigação de lhe dar amor e carinho seja atendida. Assim, subliminarmente, produz-se o efeito de que os benefícios não se destinam a ela, mas atendem à injunção de manter o filho nutrido. A mulher se acha na condição de se colocar incondicionalmente a serviço do bebê: se ela é beneficiária de algum prazer, não é a instância última da atividade.

A articulação dos dois enunciados sobre diapasões distintos de valoração coloca o bem-estar da mulher a serviço do filho, que, por meio do estado físico saudável, revela o pleno exercício da maternidade. Se um dos enunciados se ancora sobre previsões físicas (da mãe e do bebê), elas não são a exigência final: o jogo atinge a exemplaridade afetiva e efetiva com que a mulher deve exercer o papel de mãe. Entre os dois enunciados, aquele ligado às percepções físicas é subsumido pelo de caráter afetivo, sendo este o pêndulo maior de avaliação da qualidade com que a mulher vive a maternidade.

O anúncio age impositivamente em relação à mulher, por meio de “não deixe” e de “proteja-se”. A ordem negativa, “carinhosa”, de que a “mamãe” não pode permitir que os seios tenham problemas toca numa falha em relação à amamentação. A injunção positiva de que ela se proteja visa ao cuidado com o “essencial” (e, já que é essencial, não pode ser ignorado, pois, para o discurso médico, permite o desenvolvimento da criança). Essas injunções são carregadas pelos efeitos contrários: “não deixe” equivale a “proteja-se” e “proteja-se” a “não deixe”. A mulher deve cuidar dos seios, para que o filho não sofra; a imposição ocorre de forma dupla, já que os dois enunciados se pautam no mesmo imaginário. A promessa de bem-estar não visa à mulher, mas ao filho. Nada de novo: apenas renúncia, resignação e abnegação.

Para o anúncio, a mulher não pode não ser mãe; ela não pode escolher, se tiver um filho, não amamentar. Delineia-se, assim, um lugar que a mãe deve ocupar e o homem se acha desalojado. Poder-se-ia alegar que, como se trata de aleitamento, não há lugar para o pai. Mas o pai poderia presenciar a cena, acalantar o bebê enquanto a mulher prepara os seios, fazer o bebê dormir enquanto a mulher repousa. Mas ele está afastado do dado a

ver, padecendo do recalque que, em outros momentos, é imposto, porque, em ocasiões como essa, não esteve presente. Eis um discurso circular que se retroalimenta: por não ter estado aqui, o homem não poderá estar ali: se, durante o aleitamento, não esteve presente, caso a ocasião aconteça, o filho deve ficar com a mulher, que fez carne da sua carne e vida do seu tempo e atenção. De toda sorte, a (não) presença do homem é cercada por um silêncio recalcitrante: ele simplesmente inexistente; é uma ausência inaudível e o olvidado absoluto, o que, conforme Novais e Belo postulam (2016, p. 136), compromete “a efetiva participação masculina na educação dos filhos, sobrecarregando as mulheres e intensificando a intransigência dos papéis e funções sociais de gênero”.

## 8. Uma palavra sobre a aniquilação simbólica

Entendo que os dados trazidos como exemplificação são relativamente evidentes no que se refere à ausência do pai, quando se foca o cuidado do bebê: então, ele não está presente: é só ausência, recalque, silêncio e esquecimento; não um silenciamento imposto como o da censura e nem um apagamento como o da pura inexistência; ele está no entre meio do que não pode estar, mas nada impediria que estivesse (não sem polêmica): silêncio apaziguador, “natural” e “inocente”. É exatamente a este recalque que alija o pai para fora das margens do que pode e deve ser dito numa certa formação discursiva que designo como *aniquilação simbólica*. Não defendo que tudo o que se acha rechaçado para fora das margens de um imaginário sobre um objeto discursivo seja contemplado com o conceito. O recalque e o apagamento compreendem mais do que a aniquilação simbólica, mas não se constituem sem que o façam por meio também da sua superação. Em outros termos, a superação da *aniquilação simbólica* exige que ela seja aniquilada. O recalque, a eliminação, o apagamento e o esquecimento não são superados a não ser por meio da passagem à existência simbólica, mas eles não coincidem com a *aniquilação simbólica*, uma vez que ela se refere àqueles casos em que sentidos outros pululam o cotidiano, mas são impedidos de ganhar existência, pela pressa opressiva e cômoda de se assumir que as leituras já estão estatuídas e instituídas, nada mais havendo a dizer: se o mundo não se dobra ao que já se acha estabelecido, pior para o mundo. Isto vale para o pai no caso em estudo, mas também para aqueles que, tendo o que dizer, são relegados ao silêncio recalcitrante: negros, indígenas, sem-terra, gays, mulheres, homens, crianças; quem sabe, no limite, todos sejam, de alguma forma, aniquilados simbolicamente. Como defendem Santos e Belo (2016, p. 177),

[...] a existência e recorrente utilização dessas construções só fazem demonstrar a urgência da necessidade do acolhimento da diversidade e do alcance do entendimento de que aspectos relacionados ao desejo humano, como a sexualidade e o cuidado de bebês e crianças, não se presta ao enquadramento uma lógica tão simplista quanto a da diferença binária.

## 9. Considerações finais

Para criar um fechamento provisório, alinhavo observações decorrentes do *corpus* analisado, relativas à aniquilação simbólica do pai nos anúncios de produtos para cuidado de bebês. Sobre ele, pesa um silêncio teimoso, renitente, visceral e persistente; ele é a ausência do impensado no pensamento; ele padece uma aniquilação recalcitrante e inaudível, sendo alijado *a priori*, se é que a sua presença é cogitada. E, em face das tarefas, às vezes, prosaicas a serem realizadas, o que o impede de as desenvolver é a prática discursiva que define o “bom” comportamento. A eficácia do discurso ensaja, no limite, a constituição de sujeitos postos ao lado do “bem” e do “bom”. Entretanto, para o bem ou para o mal, problemas virão, se não por descumprimento da previsibilidade, pela atenção excessiva e respeitosa dada a ela.

Nos anúncios estudados, o homem não teria como se desvencilhar de ritos que vão da oferta de um copo d’água à recolha das roupas sujas do bebê e à atenção às necessidades fisiológicas. E nada parece tão difícil que ele não possa atender. Estes comerciais reeditam a inabilidade do pai para o cuidado e a necessidade de que a mãe deva realizá-lo. A criação do círculo vicioso faz com que o pai cada vez saiba menos e, no limiar de um evento mais crucial, seja alijado de uma partilha por ter sido conduzido a saber menos: a invenção produzida pelo discurso se torna, neste sentido, o pêndulo de avaliação que sanciona a leitura estatuída.

A rede parafrástica que organiza os fios tecidos sedimenta uma teia cada vez mais sufocante do que constitui a atividade materna e, na contramão, do que não se refere à atividade paterna. No afã de tornar necessário o que é desnecessário, injunções são fixadas à revelia da humanidade ou desumanidade que possam amalgamar ao núcleo já incrustado de elementos parasitários e já explorado por uma *ordem* discursiva. Sobre o pai, palavra alguma: ele não teria a competência necessária (ou não deveria ter) para se imiscuir numa relação trivial como a de, por exemplo, prevenir assaduras e cuidar da pele sobre a qual a fralda repousa.

Com um contorcionismo grandiloquente, o discurso que transforma o significante ‘mãe’ em objeto discursivo se constitui numa profusão “generosa” e produtiva, que parece não ter um limite para o que pode afirmar: sempre se torna possível dizer mais, para, por consequência, dizer menos sobre o pai. Em polos colocados diametralmente opostos, a cada nova afirmação sobre a mãe, nova negação é produzida sobre o pai. Se ela deve e pode, ele, por outro lado, não deve e não pode: superabundância e grandiloquência, de um lado, parcimônia e sovinice, de outro. A mãe tudo pode e deve ser, sendo incumbida, inclusive, de, como afirma Kaspar Hauser, “arrancar a pele”: quanto ao pai, é apenas silêncio e ausência simbólica; ou se, tem logro ter alguma presença, ela vem exatamente por meio do silêncio que o circunda.

Cercado por um imaginário que rechaça a sua participação no cuidado do bebê, não espanta que, sendo necessário dirimir demandas cotidianas, a manutenção no silêncio se

fortaleça, pois, se, em momentos do cotidiano, o pai não esteve presente, a sua ausência deve continuar sendo mantida, às vezes, até com a imposição da presença hiperbólica (e até indesejada) da mãe, vista como sendo o bem da criança e o bom da mulher. Se o homem inexistente, não poderia existir em algum confronto mais açodado: ausência e impensado aqui, impensado e ausência ali.

Por meio da reiteração do imaginário que concebe o pai como incompetente para o cuidado, destinando à mãe a atividade, isolamentos são construídos, partilhas são evitadas e alijamentos são estabelecidos, à revelia do que poderia ser mais humano, mais confortável e menos estafante e estressante. Porém, como para o mundo da publicidade o sucesso é medido por escalas, cifras, gráficos de consumo e índices de vendas, os afetos humanos, que insuflam os espíritos mais românticos e os menos pragmáticos, não contam, já que, para ela, a felicidade coincide com a quantidade daquilo que se consome.

No *corpus* analisado, o pai *não é, não está, não pertence*. Como conjunto vazio, em relação ao cuidado da criança, ele é o impensado e o inexistente, que sobrevive nas bordas do discurso. Mais cedo ou mais tarde, será chamado a prestar contas pela presença que lhe foi negada e terá que dar explicações sobre a ausência que não escolheu. Enquanto a mãe é açambarcada por uma superabundância de atribuições, o pai não é discursivizado. Se isso, por um lado, provoca a superpovoação da enunciação sobre a mãe, nada a habita em relação ao pai: ele é o vazio e o *non sens*. Se a mulher é submetida ao regime da positividade, o homem é alocado sob a ordem da negatividade, devido ao imaginário que, como simulacro, impinge uma incompetência para o cuidado. Por evitar que ele o realize, como profecia que se legitima, ele se torna incompetente, dada a circularidade que o determina: por ser tido como incompetente, ele é alijado e, depois, ele é alijado, porque a falta de oportunidades de aprendizagem o levou a não saber fazer. Pior para homens e mulheres que, por serem submetidos a sectarismos e a lugares previstos, afastam-se de modo irreconciliável e, em última instância, vivem dramas doloridos e traumáticos.

## Referências

CERQUEIRA, A. E. da G.; BELO, F. Procurando novos significados: Nemo e a figura paterna na contemporaneidade. In: BELO, F. (org.). *Paternidades: interpretações a partir de Laplanche e Winnicott*. Petrópolis: KBR Editora Digital, 2016. p. 13-31.

GADET, F.; HAK, T. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Tradução Bethânia S. Mariani et al. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

NOVAIS, G. V. S.; BELO, F. Gênero, sexualidade e papéis sociais: leitura psicanalítica. In: BELO, F. (org.). *Paternidades: interpretações a partir de Laplanche e Winnicott*. Petrópolis: KBR Editora Digital, 2016, p. 115-140.

REIS, A. L. dos; RETTORI, B.; BELO, F. 'O Rei Leão': sobre ser pai, Édipo e gênero. *In: BELO, F. (org.). Paternidades: interpretações a partir de Laplanche e Winnicott.* Petrópolis: KBR Editora Digital, 2016, p. 33-50.

SANTOS, M. R. G. dos; BELO, F. Direito do pai à função de cuidar: análise de 'Kramer vs. Kramer. *In: BELO, F. (org.). Paternidades: interpretações a partir de Laplanche e Winnicott.* Petrópolis: KBR Editora Digital, 2016, p. 169-200.

### **Como citar este trabalho:**

CATTELAN, João Carlos. Aniquilação simbólica: a ausência do impensado. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 137-153, jun. 2022. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v15i1.11334>.

# A INTERAÇÃO NO GERENCIADOR DE CONTEÚDO WORDPRESS SOB UMA PERSPECTIVA DA ENGENHARIA SEMIÓTICA

## INTERACTION IN THE WORDPRESS CONTENT MANAGER UNDER A SEMIOTICAL ENGINEERING PERSPECTIVE

Demerval Gomes SANDIM JÚNIOR<sup>1</sup>  
Rodrigo Fonseca e RODRIGUES<sup>2</sup>

**Resumo:** O artigo apresenta os resultados obtidos a partir da aplicação do Método de Inspeção Semiótica (MIS) na *interface* do Gerenciador de Conteúdo WordPress. A fundamentação teórica fez uso dos conceitos de “semiose” e das “três fases da experiência” propostas pela Semiótica peirceana. A tese da metacomunicação apresentada pela Engenharia Semiótica é utilizada como referencial no processo investigativo da interface do *software* para elucidação dos signos do ambiente de interação e das semioses ocorridas. O estudo revela fenômenos de comunicação baseados na autoexpressão de usuários que criam seus próprios ambientes interativos a partir de ferramentas pré-prontas como o WordPress. A construção de personas e de cenários foi utilizada como suporte para a identificação de perfis utilizadores do sistema. A aplicação do MIS permitiu evidenciar diversos pontos de ruptura na interface do *software*. Aspectos como: experiência anterior em computação, conhecimento prévio de dicionário de signos, disposição para percorrer ciclos de aprendizado de uso e conhecimento de língua inglesa foram identificados como fatores relevantes na interação entre usuários e *designers*. Como resultado, apresenta-se uma proposta de sistematização metodológica do MIS e um artefato na forma de *software*.

**Palavras-chave:** Engenharia Semiótica. Método de Inspeção Semiótica. Metacomunicação. Sistema de Gerenciamento de Conteúdo. WordPress.

---

<sup>1</sup> Docente da Universidade FUMEC. E-mail: dgsjunior@gmail.com

<sup>2</sup> Mestrando da Universidade FUMEC. E-mail: rfonseca@fumec.br

**Abstract:** The article presents the results obtained from the application of the Semiotic Inspection Method (MIS) in the interface of the Content Management System WordPress. The theoretical foundation uses the concepts of semiosis and the three phases of the experience of Peircean Semiotics. The thesis of the metacommunication presented by Semiotic Engineering is used as a reference for the application of the MIS to elucidate the signs of the interaction environment and the semiosis that have occurred. The study reveals unexplored communication phenomena based on the self-expression of users who have been able to create their own interactive environments. The study uses personas and scenarios methods as support for the identification of user profiles of the system. The application of the MIS allowed it to identify several points of rupture in the interface. Aspects such as previous experience in computing, prior knowledge of sign dictionaries, willingness to go through use learning cycles, and English language knowledge were identified as relevant factors in the interaction between users and designers. As a result, a proposal for the methodological systematization of MIS and an artifact in the form of software is presented.

**Keywords:** Semiotics. Semiotics Engineering. Semiotic Inspection Method Metacommunication. WordPress. Content Management System.

## | Introdução

O *design* de interação adquiriu um papel estratégico nos processos de significação relacionados à comunicação e, por consequência, na concepção de *softwares*, sobretudo para a *web*, no que se refere às interações ocorridas em suas *interfaces*. A crescente demanda por parte dos usuários por participação no ambiente *on-line*, seja por meio de criação, produção ou gestão de conteúdo fez surgir a demanda por novas formas de administrar conteúdo digital. Paralelamente, há uma forte tendência de os usuários se tornarem cada vez menos tolerantes com *interfaces* complexas e de difícil utilização. Essa conjuntura permitiu o advento dos gerenciadores de conteúdo (CMSes – *Content Management System*) como resposta à necessidade de compartilhamento da informação e uso de *interfaces* mais amigáveis. Os CMSes podem ser considerados uma das mais promissoras invenções da tecnologia aplicada à *internet* ocorridas nas últimas décadas. O que até então era realizado de forma relativamente complexa a partir da participação de grupos de profissionais responsáveis por criar *websites* e/ou sistemas de gestão de conteúdo, passou a ser resolvido com o surgimento dos CMSes. No cenário dos *Web Content Management Systems* (WCMSes) – Gerenciadores de Conteúdo para Web – o CMS WordPress vem se destacando como opção para a criação e o desenvolvimento de *websites* e portais de conteúdo, tanto entre usuários-*designers*, quanto entre empresas especializadas. Diversos autores têm observado significativa mudança na forma como têm ocorrido interações nos ambientes de produção de conteúdo digital (alteração nos modelos de comunicação) nos últimos anos. Este cenário revela fenômenos de comunicação ainda pouco explorados numa pragmática de interação baseada na autoexpressão de usuários que se tornaram capazes de criar seus próprios ambientes interativos com base em ferramentas pré-prontas como o WordPress. Observa-se, também,

o surgimento de um cenário ainda mais novo: *end-users* (usuários finais) de *softwares* e sistemas atuando como *designers* e gerando uma cadeia de fenômenos pragmáticos em que novos *end-users* são postos diante das *interfaces* criadas pelos usuários anteriores que implementam soluções baseadas em CMSes. A Semiótica e, mais precisamente, a Engenharia Semiótica (ES) apresentam fundamentos teóricos para o estudo dos tempos de interação e da semiose ocorridos nos novos ambientes virtuais de gestão de conteúdo, mediados por ferramentas como o CMS WordPress. Este estudo buscou entender e analisar os processos metacomunicacionais que ocorrem na *interface* do WordPress nos tempos de interação entre *designers* e usuários a partir da teoria Semiótica de Peirce e sob a perspectiva da ciência aplicada Engenharia Semiótica.

## **1. Design de Interação, Interação Humano-Computador (IHC) e Engenharia Semiótica**

Para Preece, Rogers e Sharp (2005), a maioria dos sistemas computacionais atuais requer do usuário algum tipo de interação para a realização de suas tarefas. Entretanto, boa parte desses sistemas carece de preocupação com aspectos de usabilidade, uma vez que não foram necessariamente projetados com foco nos usuários. De acordo com Hewett *et al.* (1992), a área de IHC (Interação Humano-Computador) tem por objetivo investigar o *design*, no que se refere ao conceito do projeto, especificamente de sistemas de interação computacionais para uso humano e os fenômenos associados a estes. O papel do *design* de interação no processo comunicacional entre usuários e artefatos é o de justamente direcionar a preocupação em elevar o grau de comunicabilidade, usabilidade e acessibilidade no desenvolvimento de *softwares* e ampliar a qualidade das *interfaces* para que, durante a utilização de aplicações, a interação torne-se essencialmente fácil e agradável. Sob a perspectiva do usuário, os artefatos, sejam eles virtuais ou reais, podem ser totalmente diferentes do ponto de vista da comunicabilidade e da usabilidade e são justamente estes aspectos que tornam tão importante um olhar acerca da qualidade da interação ocorrida em tais sistemas, sobretudo no que se refere à comunicação e interação entre *designers* e usuários.

No processo de interação entre usuários e sistemas ocorrem trocas simbólicas mediadas pela *interface* e pautadas em experiências pré-concebidas que formam um arcabouço de significação carreado tanto por usuários quanto por *designers*. Estas trocas estão fortemente relacionadas com as percepções dos processos de significação pautados na existência de signos. Para Andersen (1997), a *interface* pode ser definida como uma coleção de signos com base computacional, ou seja, trata-se de um conjunto de componentes de *software* que são vistos, ouvidos, usados e interpretados pelo usuário ou por um grupo de usuários. E neste sentido, a interface manifesta-se a partir de um arcabouço de significações pré-existentes, como se fossem um dicionário de padrões, de formas de usar, constituindo-se numa espécie de referencial utilizado por *designers* para construir o *design* de *interfaces* baseadas em computador.

De Souza *et al.* (1993) e Prates, Souza e Barbosa (2000) apresentam o conceito de comunicabilidade como sendo a capacidade de os usuários entenderem o *design* do sistema conforme concebido pelos projetistas. Em outras palavras, pela perspectiva da semiótica, trata-se da capacidade de os usuários abstraírem significados a partir dos signos presentes na *interface* das aplicações e deles se apossarem por um processo de experiência contínua para se tornarem capazes de responder aos estímulos recebidos durante o processo de interação. Para os autores, a premissa da comunicabilidade é de que, ao entenderem as decisões propostas pelos *designers* durante a construção da *interface*, os usuários tornam-se capazes de realizar as tarefas propostas pelo sistema com sucesso. Em *interfaces* dotadas de alto grau de comunicabilidade, espera-se que os usuários sejam capazes de responder com facilidade perguntas como: para que serve um sistema em uso, quais as vantagens em utilizá-lo, como este sistema funciona e quais seriam os princípios mais importantes para que ocorra uma interação com o sistema.

A Engenharia Semiótica (ES) é uma teoria fundamentada na Semiótica e desenvolvida dentro do contexto de estudos da área de Interação Humano-Computador (IHC). Para a ES, a IHC é tomada como uma comunicação especial ocorrida entre os projetistas, que criam sistemas e aplicações para interação e aqueles que destes sistemas se utilizam, os usuários. O foco de investigação da ES é, portanto, a interação entre *designers* e usuários. Para De Souza (2005), a interação humano-computador é um tipo particular de metacomunicação mediada por computador em dois níveis na qual *designers* de sistemas computacionais mediados por *interfaces* comunicam uma mensagem única com os usuários. A mensagem enviada pelos *designers* informa aos usuários como estes devem recebê-la e interpretá-la com o objetivo de alcançar determinados efeitos. O processo de metacomunicação ocorrido na *interface* se dá pela presença de diversos elementos como signos e mensagens, com o intuito de ajudar o usuário a tomar as ações de seu interesse, como no caso da criação, gestão e distribuição de conteúdo ocorrida nos CMSes, caracterizando, assim, um processo de comunicação multidimensional.

Pode-se dizer que a *interface* está fazendo o papel de preposto do *designer*, substituindo-o no que se refere a comunicar aos usuários o que estes devem ou podem fazer e o porquê e para que devem fazer uso do sistema. Este processo é dito metacomunicacional. Em termos técnicos, metacomunicação significa comunicação sobre aspectos de comunicação. De acordo com De Souza (2005), a IHC relaciona-se ao trabalho que o projetista (*designer*) desenvolve definindo como e por que o usuário deve se comunicar com o sistema. De Souza (1993) é um dos primeiros a propor a Engenharia Semiótica como uma abordagem teórica para os estudos de *design* de linguagens de *interface* de usuário.

Um produto de *design* é uma proposição que pode ser interpretada num processo denominado semiose. Esse processo foi identificado e estudado pelo filósofo lógico Charles Sanders Peirce. Para Peirce, a Semiótica tem por objetivo estudar os signos e os sistemas de signos. Os signos podem ser qualquer coisa que possa estar no lugar de outra coisa sob certos aspectos ou capacidades para alguém que os interprete. Portanto, movimentos, sinais, símbolos, marcas, etc., que sejam utilizados para indicar e representar pensamentos, ideias, informações e comandos constituem signos (SEBEOK, 1994, p. xi).

De acordo com Santaella (1992), a Semiótica é a ciência universal de toda e qualquer forma de linguagem. Os artefatos computacionais, como sistemas de informática, *sites* e *softwares* como os *CMSes* fazem uso de signos de diversos tipos para que o processo de comunicação se estabeleça. Para De Souza (2006), são definidas três categorias de signos no discurso de interação, preposto do *designer*: signos estáticos, signos dinâmicos e signos metalinguísticos. Os signos estáticos são, por exemplo, elementos sem movimento que apareçam na tela da *interface*; os signos dinâmicos que são evidenciados a partir da interação do usuário com o artefato e os signos metalinguísticos que fazem referência a outros signos estáticos e dinâmicos da *interface*. Para De Souza (2005), os signos estáticos e dinâmicos possuem uma relação intrínseca, uma vez que signos estáticos encorajam o usuário a interagir com a aplicação, permitindo-o prever o que determinada ação pode desencadear, enquanto os signos dinâmicos funcionam como uma espécie de confirmação de que as ações aplicadas nos signos estáticos surtiram algum tipo de efeito gerando resultados na *interface*. Tanto os signos estáticos quanto os dinâmicos podem ser explicitados e explicados na *interface* a partir da existência da categoria de signos metalinguísticos.

Para Santos *et al.* (2013), os signos de metacomunicação estão relacionados à capacidade de o sistema ajudar o usuário na interação ocorrida com o *designer* a partir da *interface*. Referem-se, por exemplo, à ajuda e à documentação do sistema. Os signos metalinguísticos fazem referência a outros signos existentes na *interface* da aplicação como os signos estáticos, os signos dinâmicos e até mesmo outros signos metalinguísticos, no que é denominado de referência recursiva. Como exemplo de signos metalinguísticos podem ser citados: balões de aviso, espaços de ajuda, dicas e tutoriais de uso e mensagens de erro do sistema, alertas apresentados no processo de interação entre usuário e *designer* na *interface*. Os signos metalinguísticos são uma oportunidade de o *designer* comunicar-se com o usuário de forma explícita, informando como os signos presentes na *interface* estão codificados e como eles podem ser utilizados. Para Monteiro (2015), trata-se de uma espécie de engenharia de signos que os *designers* podem se utilizar para desenvolver *interfaces* de forma a permitir que os usuários interajam através de uma comunicação consistente e eficiente.

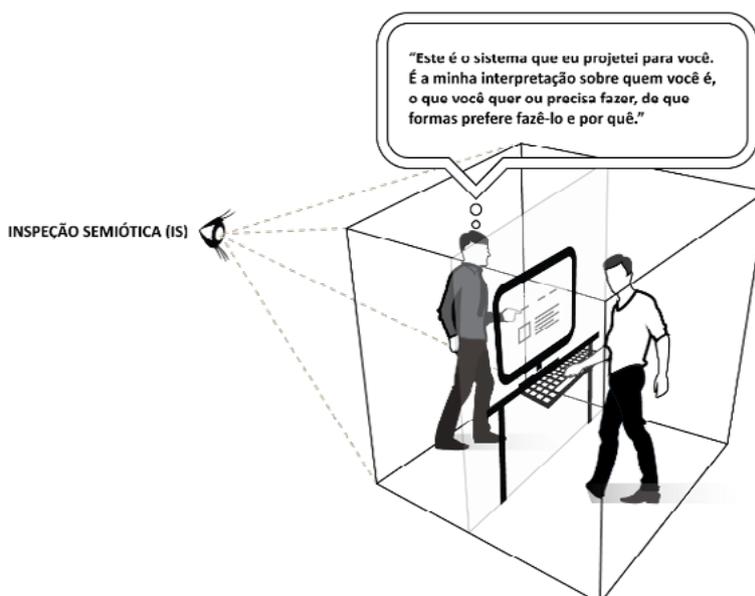
## **2. Métodos de Avaliação de IHC – Método de Inspeção Semiótica (MIS)**

A Engenharia Semiótica permite a avaliação da qualidade de interfaces. O ponto central da Engenharia Semiótica remete a duas importantes vertentes. A primeira delas é que os *designers* se comunicam com os usuários em um tempo denominado *tempo de interação* e a segunda é que a interface do artefato funciona como um representante do *designer* durante o processo de interação (preposto do *designer*). Existem dois métodos para avaliar a comunicabilidade de um sistema: Método de Avaliação de Comunicabilidade (MAC) e o Método de Inspeção Semiótica (MIS). Esses métodos são utilizados tanto para finalidades técnicas, quanto para finalidades científicas. No caso da finalidade técnica, são aplicados métodos e conhecimentos com o objetivo de aumentar a qualidade da comunicação entre

o *designer* e o usuário de uma aplicação específica e por consequência, para melhorar também a qualidade da interação ocorrida e da experiência do usuário durante o uso do artefato. Para as finalidades científicas, objetiva-se construir novos conhecimentos para aprimorar o *design* de interação entre usuários e artefatos e assim evoluir a experiência do usuário e permitir os avanços e a discussão no campo científico das relações intrínsecas ao desenvolvimento da computação com base no ferramental teórico da Semiótica. Esse processo ocorre através da identificação de desafios e novos problemas no campo de estudo, elaboração de novos conceitos ou criação de soluções parciais para problemas existentes.

Diversos autores têm se dedicado a investigar cientificamente a Interação Humano-Computador a partir do uso da Engenharia Semiótica como Leite e Souza (1999), Preece, Rogers e Sharp (2005), De Souza *et al.* (2006), Prates e Barbosa (2007) e Monteiro (2015), apresentando a Engenharia Semiótica e alguns dos métodos mais comumente utilizados como opções inerentes aos estudos de interação entre *designers* e usuários, elevando significativamente a importância e a presença deste campo de estudos da IHC no cenário científico. No MIS, a atividade principal dos avaliadores da *interface* é justamente a de reconstruir a metagem ocorrida na emissão realizada pelo artefato. Neste método, o cerne encontra-se no emissor da mensagem (*designer*) e no processo de emissão da metagem. Deverá ocorrer a reconstrução da mensagem com foco em um usuário específico expresso pelo *designer* na *interface*. O MIS busca realizar a reconstrução da metagem a partir das intenções do *designer* por meio da exploração e análise dos signos presentes na *interface* do artefato. A imagem 1 apresenta a metáfora da aplicação do método de inspeção semiótica.

**Imagem 1** – Método da inspeção semiótica (MIS) –avaliação a partir da perspectiva do *designer*.

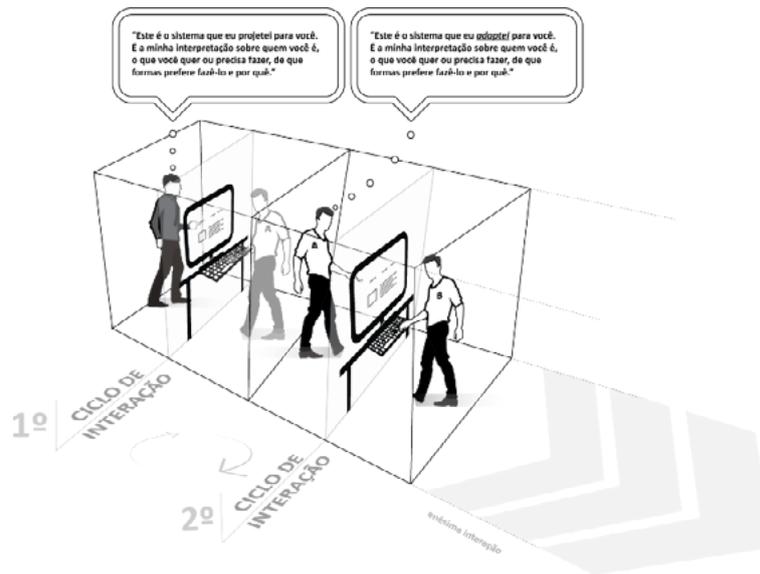


**Fonte:** Elaboração Própria

De acordo com De Souza *et al.* (2006), através do MIS, um avaliador de *interfaces* examina o processo de metacomunicação do *designer* para o usuário com o objetivo de reconhecer se existem rupturas no processo de metacomunicação capazes de interferir na comunicação entre ambos e como resultado apresenta propostas capazes de reconstruir ou melhorar a mensagem. De acordo com Santos *et al.* (2013), a aplicação do MIS ocorre em cinco etapas precedidas por um momento de preparação e que podem ser seguidas ainda por um momento de triangulação. As etapas do MIS são: análise dos signos metalinguísticos, análise dos signos estáticos, análise dos signos dinâmicos; denominados de etapas de desconstrução da metamensagem e as etapas de comparação das três metamensagens e a avaliação global da comunicabilidade; denominadas de etapas de reconstrução da metamensagem.

Para Monteiro (2015), a engenharia empregada pelo *designer* na concepção da *interface* é uma engenharia semiótica aplicada a partir de uma engenharia de signos, premente à criação de qualquer sistema em que, por um processo nato, *designers* desenvolvem ambientes de interação pelo pressuposto da comunicação entre dois grupos de pessoas: *designers* e usuários, através da *interface*. Assim, mesmo para aqueles que não sejam diretamente estudiosos ou praticantes de uma ciência aplicada como a Engenharia Semiótica, durante a concepção e desenvolvimento de sistemas de interação, estarão, de certo modo, por aplicar uma engenharia de signos, semiótica em sua natureza. Entendemos que uma contribuição similar desta pesquisa são os avanços nos estudos de EUSE (*End User Semiotic Enginner* – Engenharia Semiótica do Usuário Final). Trata-se de um olhar para a Engenharia Semiótica a partir da perspectiva do usuário final que passa a atuar como *designer*. Este processo, que caracterizamos como SEEU (*Self Expression of End User* – autoexpressão do usuário final) corresponde à mudança de papel que o usuário passa a desempenhar durante o uso de sistemas de interação, quando ele próprio assume a condição de *designer* realizando ações características daqueles que desenvolvem e concebem a *interface*. Cenário particularmente habitual nos CMSes como o WordPress em que por uma sequência de transferência de papéis os usuários finais passam a exercer a função de *designers*. Isto se dá pela natureza do CMS que, por sua concepção inicial, estimula a alteração da *interface* a partir de customizações realizadas pela adição de novos recursos. A prática trivial de troca de cores, inserção de conteúdo e reorganização da *interface* possibilitada pelo *backend* do WordPress, por si, já garante ao usuário final a possibilidade de transbordo de suas atividades em ações características de *designers* que distribuem signos através da *interface*. O EUSE reportado por esta pesquisa pode ser representado pela imagem 2 que apresenta o *template* do túnel metacomunicacional ampliado para a situação de transição do papel de usuário para usuário-*designer*.

**Imagem 2 – Túnel metacomunicacional.**



**Fonte:** Elaboração própria

A imagem 2 demonstra os ciclos que ocorrem durante o processo de autoexpressão de usuários-*designers*. Considerando que o usuário A interage com a *interface* de um dado sistema criada por um *designer* para adaptar ou recriar interações a fim de disponibilizá-la, agora adaptada, para outro usuário B (1º ciclo de interação) que irá fazer uso da aplicação e disponibilizá-la a outros usuários (2º ciclo de interação) e assim sucessivamente. Por exemplo, no caso do gerenciador de conteúdo WordPress, um usuário pode fazer uso da plataforma para criar um *site* de serviços de casamento que serão utilizados por outros usuários. Neste caso, o usuário A é o primeiro usuário a interagir com o CMS e a tornar-se um usuário-*designer* ao desenvolver, customizar e adaptar o sistema, no caso, o WordPress para outro usuário B que irá utilizá-lo. Ocorre que, ao utilizar este sistema customizado, o usuário B irá configurá-lo e deixá-lo disponível para o uso de outro usuário C. Desta maneira, o usuário B tornou-se um usuário-*designer*. Esta sequência de trocas de papéis no processo de autoexpressão do usuário final foi denominada de túnel metacomunicacional numa referência às constantes e possíveis trocas de papéis que podem se dar na interação ocorrida entre *designers* e usuários na utilização da *interface* dos CMSes, especialmente do WordPress.

### **3. Gerenciadores de Conteúdo (CMS)**

Para Sinyegwe (2015), um número cada vez maior de *softwares* especializados na gestão de conteúdo *on-line* tem surgido para facilitar a gestão do conhecimento. Os CMSes permitiram aos usuários de diversos níveis e conhecimentos técnicos distribuírem conteúdo digital na internet. Os CMSes estão presentes em projetos de criação de *websites* que vão desde simples *sites* institucionais de poucas páginas a projetos complexos de

milhares de páginas em segmentos diversos. Há casos de gerenciadores de conteúdo sendo utilizados em *sites* de televisões, rádios, jornais, hospitais, bibliotecas, projetos educacionais, *e-commerces*, portais corporativos, fóruns, comunidades, redes sociais, turismo e viagens e uma infinidade de outros tipos de segmentos, demonstrando a força destas ferramentas na economia digital. Pesquisas demonstram que, em 2020, aproximadamente 50% dos *sites* do planeta sejam desenvolvidos ou mantidos com base na plataforma WordPress.<sup>3</sup>

Os *CMSES* são *softwares*, em sua maioria, baseados em *web*, desenvolvidos com o objetivo de facilitar a criação, a recuperação e a edição de informação e conhecimento em forma digital, incluindo material bruto, semiprocessado ou processado completamente, como texto, imagens, gráficos, animações, áudio, vídeo, postagens em redes sociais, comentários em *blogs* e outros, editáveis em tempo real ou não. Os *CMSES* podem ser descritos como sistemas que fornecem conjuntos de ferramentas e procedimentos para gestão do fluxo de trabalho sobre e para a informação em um ambiente colaborativo. Os *CMSES* típicos funcionam com base em *scripts* de execução em um servidor baseado em linguagem de programação *PHP*<sup>4</sup>, como *Apache Linux*<sup>5</sup> ou *Ngnix* com suporte a banco de dados, em geral, na linguagem de banco de dados *MySQL*<sup>6</sup>, ambos de código aberto. A publicação e edição de conteúdo, adição e remoção de funcionalidades e configurações se dão através de um painel administrativo chamado *backend*. O conteúdo editado estará disponível na camada visível para o usuário utilizador, denominada simplesmente de *frontend*. As funcionalidades e habilidades de cada *CMS* irão variar muito em função de vários aspectos e, sobretudo, do fim a que se destina. Havendo, portanto, *CMSES* com foco nas mais diversas situações e necessidades, que vão desde a publicação de conteúdo textual e midiático, até a oferta de produtos para compras em lojas virtuais robustas que recebem milhares de usuários ao mesmo tempo. Em princípio, o *WCMS* tem como principal função permitir que pessoas sem conhecimento específico em linguagens de programação possam publicar conteúdo de maneira automatizada e colaborativa. De modo geral, um *WCMS* possui as seguintes características: *templates*<sup>7</sup> automatizados, controle de acesso, expansão e escalabilidade, atualizações de padrão *web*, ciclo de

---

3 Dados da W3C: [https://w3techs.com/technologies/history\\_overview/content\\_management](https://w3techs.com/technologies/history_overview/content_management) (03/03/2017)

4 *PHP* (um acrônimo recursivo para “*PHP: Hypertext Preprocessor*”) é uma linguagem interpretada usada para gerar conteúdo dinâmico na *World Wide Web*.

5 Servidor *Apache-Linux* – servidor *web* livre mais utilizado no mundo. Opera sob o sistema operacional *Linux*.

6 *MySQL* – é um sistema de gerenciamento de banco de dados (*SGBD*).

7 *Templates* – é um modelo de documento, em geral contendo a estrutura visual necessária para gerar outros documentos, como por exemplo, páginas *web*.

trabalho, colaboratividade, delegação de privilégios, gestão de conteúdo, versionamento, multilinguagem, responsividade<sup>8</sup>, dentre outras características.

Um WCMS (Web Gerenciadores de Conteúdo) permitirá a construção e manutenção de um *website* sem habilidades de programação. Segundo *W3Techs*<sup>9</sup>, aproximadamente 63% dos *websites* do planeta fazem uso de algum tipo de CMS. De modo geral, um WCMS possui as seguintes características:

- *Templates*: permitem a troca da aparência do *website* de forma automatizada.
- Controle de acesso: permite a criação de perfil para diversos tipos de usuários que vão desde capacidades administrativas globais a atividades de edição de conteúdo.
- Expansão e escalabilidade: capacidade de expandir-se em múltiplos domínios e se transformarem em plataformas *multi-sites* gerando ambientes multidiversificados.
- Funcionalidades: a maioria dos WCMSes possuem a capacidade de ampliar suas características e funcionalidades através da adição de *plug-ins* ou módulos adicionais.
- Atualizações: atualização constante de recursos e capacidades de forma simples.
- Colaborativos: criação e edição de conteúdo de forma colaborativa por grupos de usuários.
- Gestão de conteúdo versionado: WCMSes permitem o controle de versões de conteúdo publicado, permitindo a revisão, republicação e alteração a qualquer tempo.
- Multilinguagem: utilização de múltiplos idiomas em um único *site*.
- Responsividade: conteúdo acessível em dispositivos móveis.

O WCMS WordPress é um *software* para gerenciamento de conteúdo na *internet* que funciona sob a licença de uso GPL (<https://automattic.com/about/>) e que pode ser adquirido para uso gratuito, desde que sejam respeitadas as condições da licença. O WordPress é distribuído sob a licença GPLv2<sup>10</sup> com base na Fundação Software Livre (*Free Software Foundation*)<sup>11</sup>. GPL é acrônimo de *General Public License* (Licença Pública Geral). Grande parte do código do *software* foi desenvolvido e é mantido por uma comunidade

---

8 Capacidade de serem exibidos em dispositivos móveis, como *smartphones*, *tablets* e celulares.

9 W3Techs – Extensive and reliable web technology surveys. Fornece informações sobre o uso da tecnologia *web*.

10 <https://wordpress.org/about/license/>

11 <http://www.fsf.org/>

de milhões de usuários ao redor do mundo, que através de suas contribuições na forma de comentários e interações nos fóruns da WordPress.Org ou como usuários de teste permite a evolução da plataforma. Dados coletados demonstram que há mais de 78 milhões de *sites* ao redor do mundo funcionando baseados na plataforma WordPress. O que corresponde a mais de 409 milhões de pessoas acessando 20 bilhões de páginas por mês<sup>12</sup>. O *site wordpress.com* é 18º *site* mais visitado no planeta, segundo a *Automatic*, empresa criadora do CMS WordPress. Ainda de acordo com a empresa, 55% dos 1 milhão de *sites* mais visitados no mundo, baseados em CMS são executados em WordPress. O Brasil está entre os 10 maiores consumidores da plataforma, ocupando o 4º lugar dentre as 10 línguas mais utilizadas<sup>13</sup>.

Trata-se um *software* do tipo WYSIWYG. Este é o acrônimo da expressão em inglês para “*What You See Is What You Get*”, cuja tradução remete a algo como “o que você vê é o que você obtém” (OQVVEOQVO). O surgimento de *softwares* do tipo WYSIWYG permitiu aos usuários criar e editar conteúdo para ser distribuído na *web* baseado em linguagens de marcação de textos e outras para criar páginas para *websites*, sem que fosse necessariamente obrigatório o conhecimento de códigos e linguagens de programação. Trata-se de uma referência a *softwares* que possuem um ambiente de edição de conteúdo com visão imediata do que está sendo editado na *interface*. O WordPress possui dois ambientes de interação – *backend* e *frontend*; o primeiro deles, de maior interesse para a pesquisa realizada, tendo em vista que é onde ocorrem as trocas simbólicas analisadas. Embora tanto o *frontend* quanto o *backend* possam sofrer significativas alterações em função de customizações e adição de funcionalidades a partir da instalação de recursos acoplados à plataforma, observa-se o que *frontend* é o ambiente mais passível de customizações. Tal situação se deve ao fato de que o *frontend* é, de fato, o espaço inicialmente próprio para a apresentação de conteúdo e, portanto, mais suscetível às mudanças, ou seja, sua aptidão é receber conteúdo como imagens, textos, alteração de cores e mudanças de natureza visual. O *backend*, por sua vez, em linhas gerais, tende a se manter mais constante. A complexidade de análise da *interface* de uma ferramenta como o WordPress é significativa, dada a sua aptidão para se transformar, tornar-se customizado, personalizado, diferente do original (*core*), atendendo às expectativas e desejos daqueles que dele passam a utilizá-la.

#### 4. Metodologia de pesquisa

Segundo Kurosu (2014), pesquisadores têm apontado a importância de abordagens mais teóricas para os estudos de IHC. O autor também aponta para o fato de que a usabilidade não é o único aspecto importante a ser avaliado em interfaces de usuários, além disto, destaca que a abordagem excessiva em métodos de avaliação quantitativos em detrimento de análises teóricas qualitativas tem sido constante nos últimos anos.

---

12 Dados obtidos do levantamento mensal da *W3Techs*.

13 Dados obtidos do levantamento mensal da *W3Techs* e da *WordPress Org Foundation* em 11/2016.

De acordo com Stephanidis (2014), a maioria das investigações centradas em estudar a comunicação em ambientes de IHC se baseia em ciências sociais, como psicologia, por exemplo. Entretanto, apenas algumas pesquisas se dedicam a estudar os aspectos semióticos da comunicação através da interface do *software*. A partir de uma abordagem exploratória, esta pesquisa seguiu por aspectos como observações, análise e busca por compreensão dos significados embutidos na *interface* do *CMS WordPress*. Optou-se pela escolha de métodos de pesquisa que possuíssem estreita relação com as questões do significado e com o pragmatismo, presentes na Semiótica de Peirce.

Em uma pesquisa qualitativa, a análise de evidências e geração de conclusões refere-se a atividades genuinamente interpretativas e dependentes do olhar do pesquisador. Conforme apontam Creswell (2009), Lazar, Feng e Hochheiser (2010), a abordagem qualitativa foi escolhida para esta pesquisa por ser mais apropriada para entender e explorar os fenômenos e questões definidas como escopo de estudo, que são relativamente novos, ainda incógnitos e particularmente imprevisíveis. Os estudos sobre a metacomunicação ocorrida na *interface* de gerenciadores de conteúdo são ainda escassos e no caso específico do *CMS WordPress* praticamente inéditos, ainda que o número de usuários da plataforma seja crescente e massivamente ampliado ano a ano. Neste sentido, trata-se de uma seara ainda bastante desconhecida, sem estudos e aprofundamentos em quantidade suficiente que permitam realizar pré-suposições ou estabelecer hipóteses, criando um ambiente em que a exploração em si dos fenômenos em estudo permitirá obtenção de novos conhecimentos. Portanto, a pesquisa qualitativa buscou a compreensão e a descrição estruturada dos fenômenos relacionados aos tempos de interação e semiose estudados no *CMS WordPress*. Além disto, buscou contribuir para a construção de novos conhecimentos que poderão ser utilizados e esmiuçados em pesquisas de caráter quantitativo futuras.

Diferentemente do que ocorre na aplicação de métodos quantitativos, a aplicação de métodos de análise qualitativa envolve avaliar de forma extensiva os discursos de usuários, a presença e a implicação dos signos estáticos, dinâmicos e metalinguísticos pelos quais ocorre a interação no sistema em relação aos fenômenos em estudo. Decerto que todos estes fenômenos portam significados intrínsecos no ambiente de interação que foram objeto de análise, de categorização e de descrição e que posteriormente passaram por análise e interpretação. Neste sentido, a conclusão de uma pesquisa qualitativa desta natureza é a obtenção de um panorama semiótico do conjunto de signos integrados com os quais o pesquisador será capaz de articular e construir a interpretação dos fenômenos semióticos relacionados ao objetivo de estudo. A execução da pesquisa se deu a partir da seguinte sequência de etapas sucessivas: revisão da literatura, definição das personas e cenários de análise, aplicação do método de inspeção semiótica propriamente caracterizado pelas fases (análise de signos metalinguísticos, estáticos e dinâmicos, comparação das 3 metamensagens, avaliação global da comunicabilidade e triangulação), análise de resultados, discussão e proposição de artefatos como resultado da pesquisa.

Para Cooper *et al.* (2007) e Pruitt e Adlin (2006), uma *persona* é um personagem fictício que funciona como uma espécie de arquétipo hipotético de um grupo de usuários. A criação de *personas* é uma técnica que consiste em elaborar perfis e personificações de usuários ou grupos de usuários que irão representar uma caracterização de um personagem que, embora seja fictício, irá expor as características mais relevantes do grupo (população) para o qual se deseja criar ou desenvolver *interfaces* e produtos e que serão público-alvo de um determinado estudo. As *personas* são normalmente utilizadas para representar um usuário foco de uma pesquisa ou para o desenvolvimento de um produto ou *software*. De acordo com os autores, as *personas* são ferramentas de *design* poderosas que, para serem eficientes, precisam ser aplicadas com fundamentação metodológica.

De acordo com Barbosa e Da Silva (2010), as *personas*, embora personagens fictícios, devem ser definidas de forma rigorosa e com detalhamento suficiente para representar os usuários "típicos" do sistema. Dentre as características definidas das *personas*, apenas seus nomes e detalhes pessoais são propositalmente fictícios, os demais detalhes refletem situações realísticas de seus perfis. Sendo assim, quanto mais específicas puderem ser as caracterizações das *personas*, mais eficientes elas serão como ferramentas de *design* e de comunicação. Uma caracterização importante em relação a *persona* definida para esta pesquisa é o processo de autoexpressão dos usuários em que estes passam a exercer o papel pragmático de usuários-*designers*, tornando-se hábeis em entregar um produto para novos usuários ao longo do processo de uso do CMS *WordPress*. Neste contexto, o usuário final tende a atuar como um *designer* no âmbito da EUD (*End user Development*), criando e desenvolvendo novas interações e especificamente no caso do *WordPress*, transferindo a posição de usuário final para novos usuários numa espécie de cadeia sequencial de distribuição de novos modos de interação.

Outro aspecto de relevância para esta pesquisa são os cenários de interação. Eles são aparatos relevantes para definir circunstâncias de utilização da *interface* e uma composição de metas de comunicação (objetivos) que os usuários do sistema avaliado esperam alcançar durante o seu uso. De posse destas informações, o avaliador dispõe de possibilidades e condições para realizar a identificação, interpretação e análise dos signos codificados na *interface* da aplicação. De acordo com Rosson e Carroll (2002), um cenário é uma espécie de representação histórica acerca de pessoas executando atividades quaisquer em um sistema. Trata-se de uma narrativa que apresenta detalhes do contexto de uso em uma situação real que envolva usuários, procedimentos e dados factíveis ou potencialmente passíveis de existência.

Foram definidas três *personas* para a pesquisa: "Paulo Antonyus"; "Mauro Gomesy" e "Tales Tiba". Para cada uma delas foi estabelecida uma caracterização capaz de identificá-la em relação a aspectos sociais, demográficos e comportamentais. Também foram propostos cenários de atuação relacionados às suas necessidades específicas. O fragmento a seguir ilustra uma situação modelo. [Persona]: "Tales Tiba é um jovem adolescente de 17 anos. Considera-se um *expert* da geração Z ao fazer uso de computadores. Ele se considera um especialista em videogames e uma "fera" na arte de encantar seus colegas com suas

jogadas geniais que são gravadas e publicadas todos os dias no YouTube.”. [Cenário]: Tales, diariamente, publica postagens em seu *site* sobre suas gravações *gameplay* (vídeos dele jogando videogame). Tales envia seus vídeos gravados das suas jogadas em jogos de vídeo *game* para o YouTube. [Necessidade de uso]: Tales gostaria de poder carregar os vídeos que tem na sua conta do YouTube diretamente do seu *site*. Foram utilizadas perguntas de balizamento para a definição das *personas* e cenários, por exemplo: “Quem deve usar o sistema?”; “O que é publicado?”; “Quem precisa ser informado?”; “Qual é o formato de dados?”; dentre outras, totalizando 30 questões de referência. A avaliação parte do princípio de que uma determinada *persona* necessita realizar atividades em um cenário de uso a partir do *WordPress*.

O MIS classifica os signos presentes na *interface* da aplicação em análise em três tipos: metalinguísticos, estáticos e dinâmicos. Essa classificação preliminar baliza o trabalho do avaliador durante a aplicação da inspeção semiótica. Desta maneira, o avaliador busca inspecionar a *interface* (incluindo documentação de ajuda e outros materiais correlacionados), realizando a interpretação dos tipos de signos codificados na aplicação na tentativa de reconstruir a metamensagem elaborada pelo *designer*. Esta abordagem conjectura três versões diferentes de metamensagens reconstruídas, cada uma delas para um tipo de signo. Posteriormente, o avaliador inicia o processo de comparação e contraste das três metamensagens reconstruídas para finalmente realizar um julgamento sobre a comunicabilidade da aplicação em análise. Trata-se, portanto, de um método de inspeção de abordagem interpretativa dos signos presentes na *interface*. O quadro 1 apresenta as atividades de aplicação do método de inspeção semiótica. O MIS compreende três etapas: preparação; inspeção semiótica e triangulação. A etapa de preparação pode ser dividida em duas fases: a definição dos objetivos da investigação, que compreende, por exemplo, definir o tipo de pesquisa que será realizada e a escolha do tipo de sistema e a inspeção informal, que compreende inspecionar materiais promocionais relacionados com o objeto de estudo como *websites*, peças de *marketing*, dentre outros, seguida da utilização do sistema para descobrir quem são os usuários-alvo (*personas*), os cenários de interação, as principais metas e atividades a serem desempenhadas, consideradas atividades de alto-nível e, por fim, a definição do foco da aplicação do MIS. A etapa da Inspeção semiótica se dá em cinco partes: análise dos signos metalinguísticos, análise dos signos estáticos, análise dos signos dinâmicos, que juntos compreendem a fase de desconstrução da metamensagem em três classes de signos. Esta fase é denominada análise segmentada. A quarta fase da etapa de aplicação do MIS corresponde à comparação e contraste das três metamensagens analisadas na fase anterior. A quinta fase corresponde à avaliação global da comunicabilidade. A quarta e quinta fases de aplicação do MIS, juntas, correspondem à reconstrução da metamensagem.

**Quadro 1** – Atividades do método de inspeção semiótica.

<b>Inspeção semiótica</b>	
<b>Atividade</b>	<b>Tarefa</b>
Preparação	Identificar os perfis de usuários. Identificar os objetivos apoiados pelo sistema. Definir as partes da <i>interface</i> que serão avaliadas. Escrever cenários de interação para guiar a avaliação.
Coleta de dados e Interpretação	Inspecionar a <i>interface</i> simulando a interação descrita pelo cenário de interação. Analisar os signos metalinguísticos e reconstruir a metamensagem correspondente. Analisar os signos estáticos e reconstruir a metamensagem. Analisar os signos dinâmicos e reconstruir a metamensagem.
Consolidação dos resultados	Contrastar e comparar as metamensagens reconstruídas nas análises de cada tipo de signo. Julgar os problemas de comunicabilidade encontrados.
Relato dos resultados	Relatar a avaliação da comunicabilidade da solução de IHC, sob o ponto de vista do emissor da metamensagem.

**Fonte:** Adaptado de Barbosa e Da Silva (2010).

Por se tratar de um método interpretativo, durante a aplicação do MIS, de acordo com o tipo de signo encontrado na *interface*, o avaliador poderá se concentrar em diferentes partes do ambiente de interação. Por exemplo, no caso dos signos metalinguísticos, o avaliador busca analisar mensagens do sistema, explicações existentes na *interface*, área de ajuda da própria aplicação e até mesmo do fabricante. Já no caso dos signos estáticos, a atenção do avaliador se volta para a análise da *interface* em determinado instante de tempo, ao passo que, nos signos dinâmicos, a avaliação se concentra nas alterações de estado durante o uso da *interface* no momento da interação. Na medida em que os signos das três categorias são identificados, o avaliador passa à realização da reconstrução da metamensagem do *designer* para cada tipo de signo.

De acordo com De Souza (2005), trata-se de uma paráfrase da metamensagem que passa a ser interpretada como um *template* metacomunicacional (um modelo) que deve ser editado e preenchido pelo avaliador durante a inspeção semiótica com destaque para as partes em negrito que, de certo modo, representam as perguntas que o pesquisador busca responder. Este é o meu entendimento, como *designer*, de **quem você, usuário, é**, do que aprendi que você **quer ou precisa fazer**, de **que maneiras prefere fazer**, e **por quê**. Este, portanto, é o sistema que projetei para você, e esta é **a forma como você pode ou deve utilizá-lo** para alcançar uma gama de objetivos que se encaixam nesta visão. Para Barbosa e Da Silva (2010), o *template* de metacomunicação pode ser decomposto em perguntas que guiam o avaliador no processo de reconstrução da metamensagem dos

três signos. “Tais perguntas auxiliam o avaliador a interpretar as expectativas do *designer* para as situações de uso do sistema, e a interpretar a solução de IHC correspondente proposta por ele”. As perguntas originadas a partir da decomposição do *template* metacomunicacional correspondem a identificar: **para quem a mensagem criada pelo *designer* deve ser enviada; na perspectiva do *designer*, o que os usuários desejam comunicar com o sistema; como, quando e onde o *designer* espera que os usuários estejam engajados no processo de comunicação com o sistema; o *designer* questiona a si mesmo: “O que eu, como *designer*, estou comunicando; o *designer* questiona se as suas escolhas metacomunicacionais privilegiam certas necessidades e desejos dos usuários, em detrimento de outras demandas; o *designer* se questiona acerca de quais efeitos ele gostaria que a sua comunicação alcançasse.** Ainda de acordo com Barbosa e Da Silva (2010), a análise dos signos irá se limitar aos cenários de interação que foram considerados dentro do propósito da avaliação em questão. Destarte, a metamensagem reconstruída pelo avaliador é inerentemente parcial, não correspondendo, portanto, à totalidade da metamensagem do *designer* acerca da aplicação avaliada.

Uma das etapas da IS, facultativa, consiste na triangulação dos resultados da inspeção. Trata-se de uma forma de revalidação, na perspectiva de investigação qualitativa, não significando necessariamente replicar resultados, mas sim validar a partir de diferentes visões interpretativas sobre a mesma questão de pesquisa aspectos como consistência ou inconsistência entre diferentes interpretações e, se possível, evidenciar sinais sobre os possíveis motivos relativos a tais aspectos. A triangulação pode ser de característica endógena ou exógena. Na primeira ocorre a comparação com resultados de estudos realizados a partir de outros métodos, mas sobre a mesma aplicação, por exemplo, a corroboração de discursos de usuários em ambientes e comunidades de discussão como fóruns e área de suporte, ou até mesmo a aplicação do MAC para o objeto em estudo. A triangulação exógena consiste na comparação com resultados de aplicação do MIS em objetos de outras áreas.

A aplicação do Método de Inspeção Semiótica no gerenciador de conteúdo *WordPress* ocorreu a partir da instalação do *software* em um servidor local. A análise da *interface* ocorreu a partir de um ambiente de trabalho criado para carregar o programa diretamente em computador com sistema operacional *Windows* em uma *interface desktop* em um navegador *Google Chrome*. O ambiente no qual o *software* foi estudado não sofre influências significativas em relação ao sistema operacional escolhido, já que seu funcionamento se dá via *browser* (navegador *web*), uma vez que o navegador escolhido (*Google Chrome*) funciona na maioria dos sistemas operacionais disponíveis no momento da análise. A inspeção semiótica se deu em um servidor com sistema *Apache* e banco de dados *MySQL*, ambos instalados em um computador *desktop* com *Windows 7* com resolução de tela de 1920 por 1080 pixels.

A inspeção semiótica ocorreu a partir de **personas pré-definidas em um cenário de utilização.** Para cada cenário de utilização, as atividades a serem executadas por cada *persona* foram decompostas a fim de simplificar a análise de cada grupo de signos disponível na *interface*.

Por exemplo, no caso da *persona 3* definida como Tales, foram identificadas porções do artefato a serem inspecionadas com relação aos signos metalinguísticos, estáticos e dinâmicos no cenário de utilização também, previamente definido: [a] Área de criação de postagens com foco nas ações de **inserção de vídeos**, especialmente do YouTube, conforme tarefas sugeridas pelo cenário de uso; [b] Área de **inserção de imagens e galerias** de imagens conforme tarefas sugeridas pelo cenário de uso e [c] Área de **moderação de comentários** conforme tarefas sugeridas pelo cenário de uso.

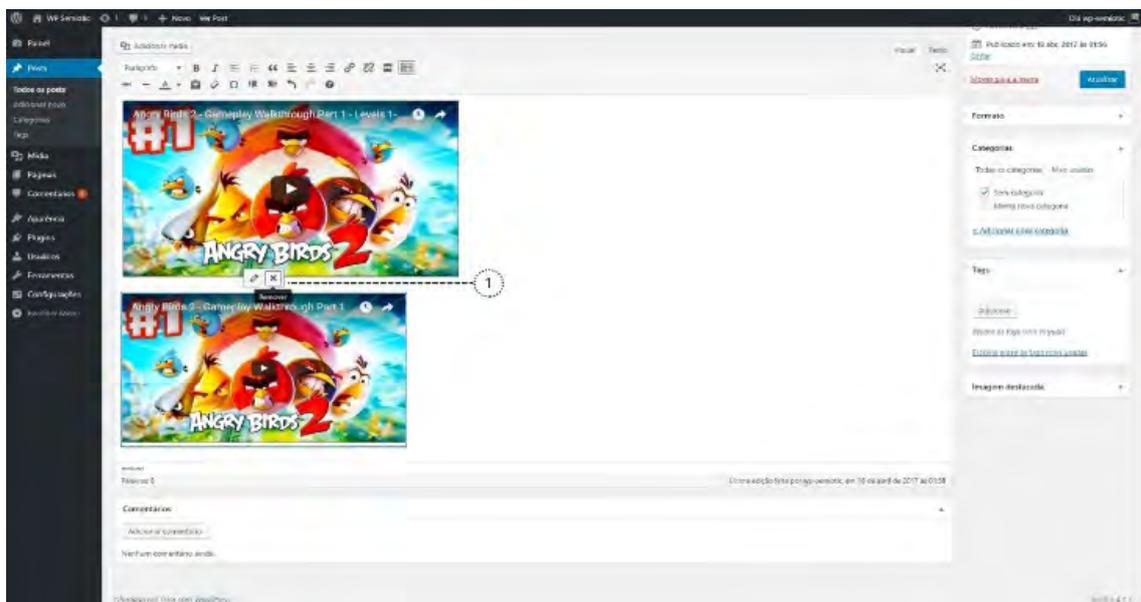
Diante das porções enunciadas, são definidas tarefas de uso propostas para a avaliação de signos metalinguísticos, estáticos e dinâmicos para o caso de uso e que para a *persona 3* corresponderam a: [a] Realizar a **inserção de vídeos** em uma postagem a partir da escolha de um vídeo disponível no YouTube; [b] Realizar a **inserção de imagens e galerias de imagens** em uma postagem e [c] Realizar a **moderação de comentários** a partir da área especificamente desenhada para exercer tal atividade no sistema.

Na etapa de execução do MIS para a *persona 3*, por exemplo, são definidos os ambientes do sistema para análise dos signos de cada tipo: metalinguísticos, estáticos e dinâmicos. No caso da *persona 3*, Tales Tiba, a definição dos ambientes do sistema para análises dos signos metalinguísticos foi assim definida: [a] **O conteúdo de ajuda na barra superior do sistema**; [b] **mensagens explicativas** e [c] **dicas e balões suspensos de aviso**. Este processo de apresentação dos ambientes se deu sequencialmente para cada **cenário, caso de uso e persona**.

Uma vez que a definição dos ambientes de inspeção ocorreu, os signos de cada tipo foram apresentados **através de prints das telas da interface**, evidenciando-os. Portanto, a apresentação para o caso de exemplo deu-se na seguinte sequência: [a] **Apresentação dos signos metalinguísticos da interface de criação de postagens com foco nas ações de inserção de vídeos, especialmente do YouTube**; [b] **Apresentação dos signos metalinguísticos da interface de inserção de imagens e galerias de imagens**; e [c] **Apresentação dos signos metalinguísticos da interface de moderação de comentários**, respectivamente. Este processo se deu para cada tipo de signo, portanto, também ocorreu a apresentação dos signos estáticos e dinâmicos.

O exemplo a seguir apresenta fragmentos de textos e imagens utilizados na apresentação de signos metalinguísticos da *interface* de criação de postagens com foco nas ações de inserção de vídeos: "A *interface* para inserção de vídeos oriundos da plataforma YouTube está disponível a partir da área de criação de postagens ou simplesmente área de criação de *posts*. Para realizar a inserção de arquivos de mídia na postagem, inclusive originários do YouTube, é preciso acionar o botão "Inserir Mídia" disponível na parte superior da área de edição de conteúdo de acordo com a figura". A imagem 3 elucida a descrição apresentada anteriormente.

**Imagem 3** – Printscreens da tela de edição de *post* com vídeos do YouTube inseridos.



**Fonte:** Elaboração própria

A etapa de **reconstrução da mensagem de metacomunicação** a partir da análise dos signos se deu para cada uma das *personas* em cada um dos cenários definidos previamente nos ambientes de uso especificados. Por exemplo, no caso da *persona 3*, ocorreu: [a] **reconstrução da mensagem de metacomunicação a partir da análise dos signos metalinguísticos da interface de criação de postagens com foco nas ações de inserção de vídeos, especialmente do YouTube**; [b] **reconstrução da mensagem de metacomunicação a partir da análise dos signos metalinguísticos da interface de inserção de imagens e galerias de imagens** e [c] **reconstrução da mensagem de metacomunicação a partir da análise dos signos metalinguísticos da interface de moderação de comentários**. Este processo se deu sucessivamente, para os signos estáticos e dinâmicos.

O exemplo a seguir apresenta fragmentos de textos utilizados na reconstrução da mensagem de metacomunicação a partir da **análise dos signos metalinguísticos da interface de criação de postagens com foco nas ações de inserção de vídeos**: “Eu considerei que você é um usuário que deseja realizar a inserção de arquivos de mídia no conteúdo que é publicado no gerenciador de conteúdo *WordPress*. Para tanto, você faz uso frequente de recursos de mídia externos como vídeos originários do YouTube. Para que você possa inserir vídeos externos do YouTube no conteúdo do seu *post* eu decidi disponibilizar para você um botão que eu chamei de “*Adicionar Mídia*”. Eu optei por não fazer o uso de signos metalinguísticos referentes à ajuda, dicas ou “*tool tips*” que possam indicar para você que este é o caminho adequado para colocar os vídeos na área de edição de conteúdo. Eu considerei que seria suficiente para você ser informado sobre a possibilidade de fazer a colocação de vídeos originários da plataforma YouTube, como de

outras mais populares, através do uso da área de ajuda do sistema. Entretanto, eu optei por não fazer um detalhamento sobre como realizar tais tarefas. Optei por disponibilizar para você informações adicionais na forma de *links* na lateral da área de ajuda que enviam para uma área no *site* da *WordPress* onde o assunto é tratado com maior grau de aprofundamento”.

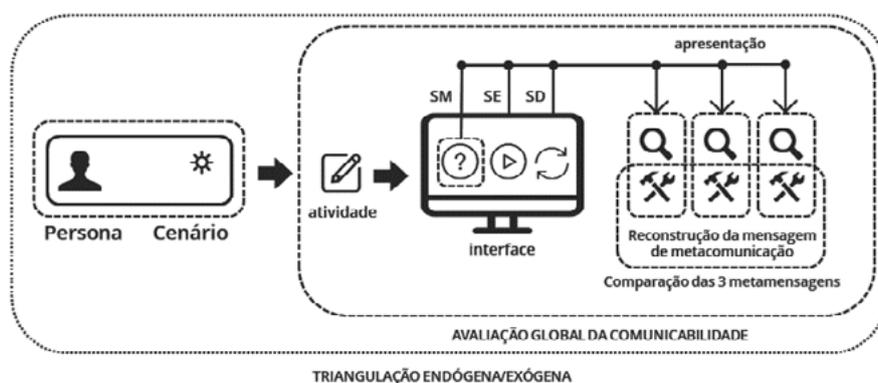
Após ocorrer a apresentação dos signos e a reconstrução da mensagem de metacomunicação, passou-se à etapa de **comparação da metamensagem** para cada ambiente pré-definido anteriormente, da interface. A exemplo da *persona* 3: [a] comparação das 3 metamensagens na **interface de criação de postagens com foco nas ações de inserção de vídeos, especialmente do YouTube**; [b] **comparação das 3 metamensagens na interface de inserção de imagens e galerias de imagens** e [c] **comparação das 3 metamensagens na interface de moderação de comentários** para a *persona*. Este processo também se deu sucessivamente para as demais *personas* 1 e 2 nos respectivos ambientes de uso.

O exemplo a seguir apresenta fragmentos de textos utilizados na comparação das 3 metamensagens na **interface de criação de postagens com foco nas ações de inserção de vídeos, especialmente do YouTube**: “A inserção de vídeos na *interface* de postagens se dá através do mesmo signo estático disponível para todas as atividades relacionadas com mídias, um botão denominado “Adicionar Mídia” que se encontra logo abaixo do título da postagem e antes da área de edição do *post*. De modo similar, todas as entradas de mídias seguem este caminho, ao menos para os usuários que façam uso exclusivo do ambiente WYSISWYG (o que você vê é o que você tem). Um dos primeiros aspectos observáveis é justamente este caminho proposto pelos *designers* da plataforma, que condicionam a passagem de todos os usuários por esta via de acesso (o botão de mídia) para que uma ação de inserção de imagens, vídeos ou sons, por exemplo, possa ocorrer”.

Após ocorrer a comparação das 3 metamensagens, passou-se para a etapa de **Avaliação Global da Comunicabilidade** – Reconstrução da Metamensagem para as *personas*. O exemplo a seguir apresenta fragmentos de textos utilizados nesta etapa para a *persona* 3: “Os problemas metacomunicacionais evidenciados na reconstrução das metamensagens para o cenário de uso da *persona* 3, em grande parte, podem interferir no desempenho esperado, já que boa parte das eventuais dificuldades estão relacionadas a aspectos como conhecimento prévio de sistemas *web*, trânsito em língua inglesa e intimidade com termos computacionais. Entretanto, dado que também é necessário em certos momentos o aprofundamento de conhecimentos para realização de algumas atividades, é possível que isto gere desinteresse, sobretudo para a *persona* em análise. Os aspectos relativos à frustração por erros e acertos que se tornam comuns em várias circunstâncias podem também ser um impeditivo para que as tarefas propostas sejam executadas. Usuários mais jovens podem tornar-se intolerantes com ferramentas que não sejam objetivas e que demandem níveis de busca de conhecimento que não estejam facilmente disponibilizados, por exemplo, acionar outras fontes para busca da informação. De modo geral, os signos são dispostos na *interface*, contribuindo para um fluxo de trabalho rápido

e simplificado, sobretudo para usuários menos iniciantes no uso de sistemas *web*. O uso dos recursos de indicação de foco (bordas azuladas), signos dinâmicos para indicar busca no sistema e esmaecimento de elementos (botões, por exemplo) contribuem para permitir que o processo de comunicação ocorra de forma objetiva. Entretanto, observa-se que a notável ausência de signos dinâmicos para indicar a evolução de ações pode ocasionar dificuldades. Por exemplo, quando ocorre o “*upload*” (carregamento) de imagens para a plataforma, não há signos para indicar o nível de envio e o *status* do sistema enquanto o usuário aguarda”. A última etapa compreendida pela **triangulação** foi realizada em nível geral para todas as *personas* da pesquisa e é apresentada na seção de resultados. O processo de aplicação do MIS realizado pôde ser elucidado através da imagem 4 em que SM, SE e SD correspondem respectivamente a signos metalinguísticos, estáticos e dinâmicos, respectivamente.

**Imagem 4** – Apresentação sistemática da aplicação do MIS.



**Fonte:** Elaboração própria

Tendo em vista a escassez de estudos relacionados à plataforma *WordPress* no que se refere, sobretudo, à aplicação de métodos relacionados à Semiótica que permitissem a aplicação da etapa de triangulação, tanto de caráter endógeno, quanto exógeno para cada uma das etapas realizadas para as *personas* nos cenários de uso considerados, optou-se pela execução de uma triangulação de aspecto mais generalista que contemplasse a corroboração de resultados encontrados para aplicações semelhantes do MIS realizadas em outros *softwares* de gerenciamento de conteúdo. Optou-se pela triangulação exógena a partir de pesquisas e trabalhos realizados com *softwares* de caráter semelhante à plataforma *WordPress*. Considerando que o CMS em estudo é um *software* de gerenciamento de conteúdo, portanto, elaborado sob a perspectiva de contribuir para que usuários possam criar, desenvolver, manter e distribuir conteúdo através de redes de computadores, especialmente da internet, buscou-se, assim, por abordagens de análises semióticas que tivessem sido aplicadas a cenários semelhantes. Parte significativa dos trabalhos utilizados como referência para a triangulação do estudo tiveram como objeto de pesquisa o *software* Moodle, um sistema de gestão de conteúdo voltado para a área de educação. O Moodle é uma plataforma de ensino para ambientes virtuais de aprendizagem. De Souza e Dias (2014) concluíram que a aplicação

de métodos já consolidados dos estudos de Engenharia Semiótica pôde contribuir para que fosse possível identificar problemas e soluções no contexto da acessibilidade para os estudos realizados. Os autores evidenciam a importância da aplicação destes métodos para contribuir para a própria descrição da metodologia e do reforço de sua proposta a partir de trabalhos realizados sobre diferentes perspectivas da Engenharia Semiótica relacionadas a *softwares* e sistemas de ampla utilização. Para os autores, foi possível identificar rupturas comunicacionais e de aspectos linguísticos nos estudos realizados com o Moodle. Situação semelhante ocorre nos estudos implementados sobre a plataforma *WordPress*.

Ainda nos trabalhos de De Souza e Dias (2014), são relatados problemas relacionados a rupturas metacomunicacionais ocorridas durante o uso da ferramenta Moodle por usuários que esperavam encontrar uma situação resposta e encontraram outra. Situação semelhante se dá na análise do sistema *WordPress*. Por exemplo, no processo de criação de *links* estudado para a *persona 2*, verifica-se que não há evidências claras sobre o que deve ser feito primeiramente para que o usuário alcance o objetivo. Nos trabalhos de De Souza e Dias (2014), na aplicação do método de Inspeção Semiótica Intermediado (MISI) no *software* da UFMG Virtual (Moodle) com alunos surdos, um dos aspectos que chama atenção é a questão da ruptura relacionada à posição de elementos e termos utilizados para identificar funções. Problemas que também foram encontrados na *interface* do *WordPress*. O que pode demonstrar a importância de os *designers* fazerem uso de um vocabulário que seja eficiente e que faça parte do dicionário tecnológico linguístico dos usuários. Castro e Fuks (2009) constatam que alunos mais experientes tendem a ter menor grau de dificuldade para usar a ferramenta cuja análise semiótica foi aplicada. Nas análises realizadas para as *personas* em estudo, fica particularmente caracterizado que a abordagem adotada pelos *designers* da plataforma de gestão de conteúdo *WordPress* privilegia usuários com uma bagagem preliminar de conhecimentos mínimos sobre os termos e jargões comumente adotados em sistemas *web*, tanto do ponto de vista dos termos técnicos adotados em vários cenários de utilização, como em situações em que se espera que o usuário tenha previamente conhecimentos sobre o comportamento esperado do sistema. Por exemplo, ao inserir um *link* a partir de uma *URL* (termo técnico largamente empregado em detrimento de "endereço") na área de mídias, não é informado como o usuário deve proceder ou como o sistema irá reagir.

É observável, por diversas situações, que o sistema será adotado de forma mais fácil por usuários com uma base computacional que lhes permita entender os termos técnicos utilizados em vários momentos. A disposição de signos metalinguísticos em vários pontos não parte de situações conceituais de uso elementares, ao contrário, apresenta cenários de utilização que considera uma base de conhecimento pré-estabelecida, deixando a cargo de novos usuários o interesse em buscar pelos conhecimentos a fim de realizar as tarefas que desejam. Soares, Marciele e Nunes (2010) também mencionam aspectos relativos à experiência de uso prévia, evidenciando que usuários mais esclarecidos tecnologicamente tendem a ter melhores experiências com os sistemas. Ainda para os autores, o uso de poucos signos na *interface* pode trazer dificuldades para usuários com

menor bagagem computacional. O pressuposto de que menos informação disponível acerca do uso do sistema a partir de signos metalinguísticos pode implicar a necessidade de mais experiência prévia no uso de *softwares* por parte dos usuários de plataformas computacionais é fator a ser considerado. Este cenário é evidenciado na seção de inserção de mídias em que não são encontrados signos metalinguísticos capazes de indicar ao usuário como proceder e quais as consequências de suas ações.

Denota-se que situações de uso em que a disponibilidade de signos metalinguísticos seja menor implicam que o usuário tenha maior interesse em se dispor a errar mais e a lidar com a frustração diante do sistema. Problemas metacomunicacionais desta natureza têm relação direta com a satisfação de uso e, mesmo para usuários mais experientes computacionalmente, podem gerar desconforto e abandono de uso. Caracterizar com clareza as *personas* de uso do sistema pode ser uma via de abordagem capaz de prevenir problemas metacomunicacionais de relevância em sistemas que sejam utilizados por um grande número de usuários-alvo. Pensar propostas de disposição de signos que possam contornar aspectos de disponibilidade informacional para públicos diversificados, embora seja trabalhoso, contribui para a melhor aceitabilidade dos sistemas, reduz problemas de acessibilidade e de suporte por dificuldades de uso. Capelão *et al.* (2015), em estudos sobre o Moodle, menciona que os sistemas de ajuda não recebem a atenção necessária por *designers* e desenvolvedores de *softwares*. Neste sentido, são perceptíveis duas formas antagônicas que podem ser consideradas a fim de equiparar os esforços para construir sistemas que possam permitir experiências de uso melhores: de um lado, pode-se produzir sistemas mais objetivos, fáceis de serem utilizados e que exijam menor esforço dos usuários no sentido de entender seu funcionamento; por outro lado, a existência de material de apoio que seja de boa qualidade, capaz de permitir aos usuários aprender rapidamente a utilizar os sistemas. Além disto, a existência de signos metalinguísticos bem distribuídos e qualitativamente capazes de ajudar o usuário em sua jornada de aprendizagem de uso do sistema é uma condição necessária para experiências de uso com menor grau de desgaste por parte do usuário e com maior qualidade e satisfação.

Entre os principais procedimentos técnicos que foram tomados para esta análise citam-se: a instalação do *software* em um ambiente de testes em um servidor local; a própria criação do servidor do local em si; o levantamento de todas as telas que deveriam ser objeto de análise em relação aos cenários considerados para as *personas* de estudo; o *printscreen* de todas as respectivas telas de análise; a edição de cada uma das telas em um *software* de tratamento de imagens apropriado (no caso, o *Adobe Photoshop*) para marcação dos signos de interesse em cada uma das três categorias; a apresentação dos signos nestas interfaces, e finalmente, a análise semiótica propriamente dita, que foi dissertada nos textos de cada uma das seções que apresentam os signos relativos aos casos de uso. Durante o trabalho de preparação e de inspeção semiótica, evidenciou-se a importância de pensar novos modelos de captura, apresentação e preparo dos signos que serão alvo de estudo. Além da natural dificuldade decorrente da análise de *interfaces* mais complexas em relação à proposta de uso e ao volume de signos disponíveis, há que se considerar que, mesmo em ambientes menos complexos, é árdua a tarefa de

levantar a maioria dos signos da *interface* para posterior análise. Seja pelo volume de signos, seja pela complexidade em identificá-los, ou pelo posicionamento tecnológico no momento desta pesquisa, em que não são disponíveis ferramentas ou *softwares* capazes de contribuir para acelerar e facilitar o trabalho de coleta de dados para a realização da inspeção semiótica.

Neste sentido, uma proposta resultante desta pesquisa surge para demonstrar novos caminhos capazes de aliviar o trabalho de coleta de dados e ampliar a velocidade de tratamento dos dados coletados. Para cada tela de *interface* do *software* que tenha sido considerada para estudo, foi preciso realizar uma sequência trabalhosa de ações que compreende: identificar as telas, realizar o *print*, abrir no *software* de edição, colocar manualmente elementos estéticos para identificar os signos de interesse de estudo, para somente após, iniciar a análise de cada signo de estudo. Dois caminhos poderiam ser tomados para facilitar esta análise. O primeiro deles, uma sugestão de padronização de desenvolvimento de *softwares*, que poderia funcionar como uma espécie de selo semiótico capaz de identificar *softwares* que tenham sido previamente desenvolvidos dentro de padrões que permitissem identificar os signos da *interface* mais facilmente. Esta identificação poderia ocorrer a partir da simples inserção de *tags* de marcação da linguagem *HTML* no código fonte do *software*. Com esta marcação, a partir do uso de um sistema simples de busca, seria possível encontrar os signos com maior facilidade. Considerando, por exemplo, a inserção de *tags* de identificação de signos metalinguísticos, estáticos e dinâmicos que tenham sido pré-identificados por *designers* e desenvolvedores da *interface* e que pudessem ser, posteriormente, encontrados por *softwares* de análise. Este cenário contribuiria não somente para que uma análise mais rápida pudesse ser empreendida, como também poderia funcionar como uma etapa de reflexão das decisões tomadas por aqueles que desenvolvem *interfaces* para ambientes computacionais.

O segundo caminho estaria relacionado com o cenário em que marcações da natureza descrita na primeira opção ainda não foram desenvolvidas e implementadas. As *interfaces* de *softwares web*, em sua maioria, são representadas por uma camada de visualização entregue ao cliente (usuário); a camada *HTML* pós-processada a partir de códigos de programação nos servidores (*server-side*). Ainda que não existam marcações que possam ser utilizadas para identificar elementos semióticos distribuídos na *interface*, ou seja, signos metalinguísticos, estáticos e dinâmicos, a linguagem *HTML* oferece algumas "pistas" capazes de permitir que um *software* pré-instalado em um navegador, por exemplo, uma extensão de *browser (add-on)*, seja capaz de encontrá-los. Portanto, trata-se de uma proposta de desenvolvimento de um *software* capaz de encontrar as *tags* da linguagem *HTML* de marcação na *interface* e de, posteriormente, marcá-las e apresentá-las em um *printscreen* recoberto das identificações de signos, reduzindo de forma considerável o trabalho de identificação dos signos da *interface*. A inspeção dos signos ainda deveria ocorrer com base no olhar do pesquisador que faria uma análise subsequente descartando o que não fosse considerado relevante e correto. Isto poderia ocorrer ainda em uma tela no próprio navegador, onde seria possível, além de realizar a confirmação sobre a assertividade do sistema, adicionar signos que, eventualmente,

tenham sido deixados de fora da captura inicial. Em um cenário mais amplo, uma rede de contribuição de semioticistas poderia, através do uso do *software*, participar para ampliar a inteligência da ferramenta através de um sistema de pontuação de erros e acertos do sistema de captura. A imagem 5 apresenta a tela proposta para um *software* de pré-leitura de signos da *interface* de sistemas.

**Imagem 5** – Tela proposta para um *software* de pré-leitura de signos da *interface* de sistemas.



**Fonte:** Elaboração própria

Ainda a fim de contribuir para a melhoria do processo de aplicação da inspeção semiótica, foi proposto um *framework* de trabalho para ampliar a sistematização do MIS e a percepção de esforço necessário para cumprir o estudo para cada *persona*, no cenário definido, de acordo com o escopo de telas de *interfaces* necessárias para a realização de cada conjunto de atividades propostas. A sistematização da proposta está decomposta pelo quadro 2.

**Quadro 2** – Ações a serem desempenhadas por cada *persona* para cenários de estudo.

Funcionalidades	Perfis de estudo ( <i>personas</i> )		
	Básico	Intermediário	Avançado
Caracterização pretendida	<i>persona 1</i>	<i>persona 2</i>	<i>persona 3</i>
TAREFA			
ação específica 1			
$n_2$			
$n_{(\dots)}$			
Enésima ação			

**Fonte:** Elaboração própria

O quadro 3 apresenta um exemplo de caracterização com base em dados de análise eventuais da plataforma *WordPress* para um grupo de atividades definida para 3 *personas*.

**Quadro 3** – Exemplo de ações executadas pela *persona*.

Funcionalidades	Perfis de estudo ( <i>personas</i> )		
	Básico	Intermediário	Avançado
Caracterização de atividades	<i>persona 1</i>	<i>persona 2</i>	<i>persona 3</i>
<i>Criação de post</i>	interação 1	interação 2	interação 3
<i>Abrir novo post</i>	interação 1	interação 2	interação 3
<i>Escrever o conteúdo do post</i>	interação 1	interação 2	interação 3
<i>Publicar o post</i>	interação 1	interação 2	interação 3

**Fonte:** Elaboração própria

São observáveis as decomposições para a TAREFA DE CRIAÇÃO DE POST. Trata-se de uma simplificação em subtarefas necessárias para concretizar a ação solicitada. Para cada *persona* foi proposto um caminho específico para estudo do cenário. Posteriormente, foram caracterizados novos cenários em que a realização das tarefas pretendidas pudesse ser realizada. Por exemplo, para concluir a criação de um *post*, seria preciso acionar a área respectiva do sistema para este fim. Portanto, optou-se pelo estudo do ambiente do sistema característico de postagens. No caso do *WordPress*, contemplam-se diversas áreas de trabalho com foco em outras atividades específicas: POSTS, PÁGINAS, MÍDIAS, CONFIGURAÇÕES, PERFIS, dentre outros. A sistematização proposta está decomposta no quadro 4.

**Quadro 4** – Áreas de trabalho características de cenários.

<b>Área de trabalho</b>	<b>Cenários de estudo (ambientes)</b>		
	<b>Básico</b>	<b>Intermediário</b>	<b>Avançado</b>
	<b>persona 1</b>	<b>persona 2</b>	<b>persona 3</b>
$A_1$ (ÁREA 1)			
$A_n$ (ÁREA N)			
$A_{enésima}$ (ÁREA Enésima)			

**Fonte:** Elaboração própria

O quadro 5 apresenta um exemplo de caracterização com base em dados de análise eventuais da plataforma *WordPress* para um grupo de atividades definida para 3 *personas*.

**Quadro 5** – Exemplo de áreas de trabalho características de cenários.

<b>Área de trabalho</b>	<b>Cenários de estudo (ambientes)</b>		
	<b>Básico</b>	<b>Intermediário</b>	<b>Avançado</b>
	<b>persona 1</b>	<b>persona 2</b>	<b>persona 3</b>
<b>Área de Posts</b>	interação 1	interação 1	interação 1
<b>Área de Páginas</b>	interação 2	interação 2	interação 2
<b>Área de Mídias</b>	interação 3	interação 3	interação 3

**Fonte:** Elaboração própria

As caracterizações de atividades e áreas de trabalho permitem a melhoria da capacidade de definição dos grandes grupos de ações e dos subgrupos. Por exemplo, a tarefa criação de *post* pode ser decomposta em ações correspondentes a subgrupos de atividades delineadas por: abrir, escrever, salvar; características da área de trabalho denominada **Área de Posts**. Uma vez que ocorra a decomposição de tarefas e de áreas de trabalho, é possível evidenciar, por exemplo, a carga de análise. Supondo 3 *personas* em um contexto de 5 áreas de trabalho executando uma tarefa em cada uma destas áreas, obtém-se um espectro de análise inicial da ordem de 75 unidades de avaliação em que será preciso investigar os 3 tipos de signos disponíveis e, posteriormente, efetivar a reconstrução de metamensagem. A tabela 6 apresenta um exemplo de caracterização de unidade de análise. Para cada *interface*, são decompostos os signos de cada natureza, resultando em uma matriz de inspeção que pode ser decomposta por um sistema de acrônimos para identificar a interface em função do signo. Posteriormente, é possível transferir a marcação para uma tela de apresentação, conforme exemplificado pela imagem 6.

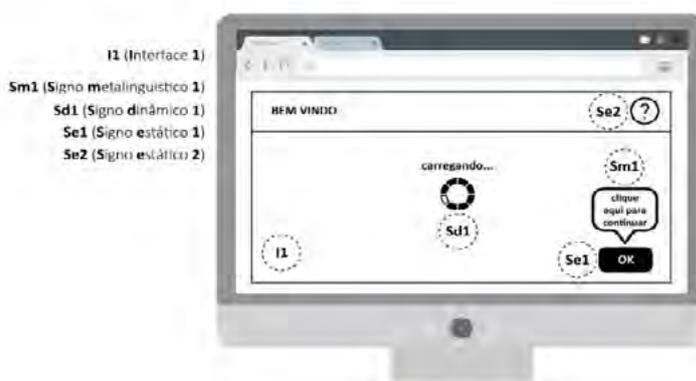
**Quadro 6** – Inspeção de interfaces por signos para *personas*.

<b>Interface</b>	<b>Sm (P1)</b>	<b>Se (P1)</b>	<b>Sd (P1)</b>	<b>Reconstrução (Rm) (P1)</b>
I1	I1SmP1	I1SeP1	I1SdP1	I1RmP1
IN	INSmP1	INSeP1	INSdP1	N1RmP1
(...)	(...)	(...)	(...)	(...)P1

**Fonte:** Elaboração própria

A imagem 6 apresenta a decomposição do quadro 6, expressa através da interface analisada, a partir da distribuição dos signos identificados. O acrônimo (Sm) foi utilizado para identificar Signos metalinguísticos; o acrônimo (Se) para Signo estáticos; o acrônimo (Sd) para Signos dinâmicos e a representação (Rm) para Reconstrução da metamensagem para a *persona* em questão. Supondo uma reconstrução da mensagem de metacomunicação a partir da análise dos signos metalinguísticos (Sm) para a *persona* (P1) da interface (I1), o resultado seria: I1RmP1Sm.

**Imagem 6** – Interface mapeada com sistema de acrônimos de signos.



**Fonte:** Elaboração própria

A proposta de um *framework* de trabalho permite vislumbrar a quantidade de análises que será realizada, permite etiquetar as telas utilizadas para estudar as interfaces e pode contribuir para uma sistematização das atividades de inspeção. Além disto, a estruturação de um *framework* pode ser um ponto de partida para a construção de um *software* de análise semiótica computacional.

## | Considerações finais

A produção de pesquisas sobre contextos de comunicação entre *designers* e usuários e entre usuários-*designers* e novos usuários contribui para a evolução da criação e produção de *softwares* e para a adequação das tecnologias aos contextos de uso mais recentes. Também a descrição de problemas de comunicabilidade contribui para que ocorra a evolução das ferramentas e melhoria dos aspectos de comunicabilidade e acessibilidade dos *softwares*, a partir do compartilhamento de informações. A aplicação de métodos de estudos como a inspeção semiótica contribui para que a própria metodologia seja ratificada ou mesmo colocada à prova, favorecendo sua maturidade e o surgimento de novas abordagens que permitam a evolução do campo de estudos da Engenharia Semiótica. O uso de *softwares* de gestão de conhecimento e especialmente, de criação, edição e distribuição de conteúdo tende a se ampliar nos próximos anos. O conhecimento acerca destas ferramentas, bem como o entendimento sobre os seus processos metacomunicacionais é fundamental para que ocorra a melhoria da comunicação entre *designers* e usuários. A *interface*, como um preposto do *designer*, tem fundamental importância nos processos comunicacionais estabelecidos entre aqueles que criam plataformas de gestão de conteúdo e o que delas fazem uso para distribuir informação.

A elucidação dos processos metacomunicacionais ocorridos nestes cenários é de fundamental importância para a caracterização das *personas* que fazem uso destas ferramentas e para a criação de ambientes interativos cada vez mais acessíveis. O avanço de estudos qualitativos destas ferramentas poderá contribuir para que novas pesquisas, inclusive de âmbito quantitativo, possam favorecer o surgimento de estudos ainda não explorados no âmbito dos *CMSes*, ampliando o entendimento do fluxo informacional das comunidades ao redor destas ferramentas, capaz de permitir o surgimento de mercados de consumo de informação sustentados por *softwares* como o *WordPress*. Outro aspecto refere-se à maior elucidação dos processos metacomunicacionais que se dão a partir da adoção da plataforma por um usuário que dela passe a fazer uso para produzir e entregar conteúdo a novos usuários num processo de autoexpressão. Este fato, denominado nesta pesquisa por túnel metacomunicacional, constitui-se em um genuíno processo de readequação dos signos da *interface* a fim de criar e entregar novas propostas comunicacionais para usuários subsequentes. *Softwares* como o *WordPress* possuem a aptidão natural para este tipo de cenário, que se torna cada vez mais comum e utilizado, seja em situações típicas de usuários sem maiores envergaduras profissionais, seja em ambientes corporativos.

Um das contribuições do estudo foi a possibilidade de reflexão acerca dos modelos e propostas conceituais de aplicação do MIS disponíveis atualmente. A partir do desenvolvimento da pesquisa, foi possível perceber a necessidade de buscar alternativas de modelagem e de parametrização dos formatos de trabalho relativos para a aplicação do MIS. Buscou-se por alternativas que contribuíssem para que a aplicação do método se desse de modo a alcançar uma amostra de telas de *interfaces* mais significativa e para que o vislumbre de carga de trabalho para a análise do sistema pudesse ser antecipado e

reduzido. A proposta de criação de um *software* para inspeção prévia pode colaborar para atender a esta demanda. O desenvolvimento e o uso do *framework* de inspeção puderam contribuir para uma análise sistematizada e uma previsão do cenário de trabalho. Para novas propostas de pesquisa ou aplicações do MIS no *WordPress* ou em outros *softwares* de natureza semelhante, fica proposto o desafio de implementar novas abordagens de aplicação, criação de ferramentas e estratégias que possam contribuir para o reforço do Método de Inspeção Semiótica.

Os estudos de inspeção semiótica realizados na *interface* do gerenciador de conteúdo *WordPress* foram capazes de abrir uma primeira porta para um ambiente ainda pouco explorado, tanto em estudos qualitativos, quanto em estudos quantitativos no campo dos *CMSES*. A aplicação do MIS evidenciou rupturas encontradas em diversos pontos da *interface* da plataforma *WordPress*, baseando-se na identificação dos signos metalinguísticos, estáticos e dinâmicos e na reconstrução das metagensagens do *designer*. Foi surpreendente observar que a perspectiva inicial de que o *WordPress* poderia parecer um *software* isento de problemas de comunicação, dada sua larga adoção, não se confirmou pelas análises realizadas.

O *WordPress* é um *software* que, em certos contextos, pode se tornar difícil de ser utilizado. As análises indicaram a relação intrínseca entre o resultado de ações bem-sucedidas na *interface* da plataforma e a inerente e necessária experiência prévia por parte do usuário. As *interfaces* analisadas demonstraram que os *designers* esperam que o usuário da plataforma tenha interesse em seguir em frente, em buscar novas informações e, até mesmo, estar disposto a errar e a acertar frequentemente. As análises demonstraram que se trata de um *software* que depende, em certos momentos, da perspicácia do usuário, disposto a encontrar aquilo que falta para utilizar a ferramenta. Em algumas circunstâncias, fica evidente a necessidade de testar o cenário de uso para descobrir o que ocorre. Desta forma, espera-se que o usuário tenha predisposição ao erro e acerto e que, portanto, seja capaz de lidar com a frustração, com o próprio erro para descobrir como se utilizar a ferramenta e encontrar os caminhos pensados pelo *designer*. A plataforma, de forma geral, é satisfatória no que se refere aos signos utilizados pelos *designers* na *interface* e contribui para fluxo de trabalho com experiência objetiva. Nota-se que bons resultados serão alcançados por usuários tecnologicamente mais experientes e que possuam traquejo com termos técnicos e computacionais da área de internet. O uso constante de termos em um vocabulário que se aproxima mais do *designer* do que do usuário pode tornar o uso da ferramenta desafiante para iniciantes. As constantes referências a termos de língua inglesa e até mesmo a bibliografias em inglês podem também funcionar como um impeditivo ao uso completo da plataforma em países em que o inglês não é praticado comumente.

O que se percebe é que o conhecimento sobre os processos comunicacionais pensados pelos *designers* do *WordPress* vai se dar de forma muito espacial, quase tridimensional para aqueles usuários iniciantes. Não há um caminho linear simples e óbvio proposto para usuários que sejam totalmente inexperientes. O que se espera é que o usuário

possua um arcabouço de conhecimento tecnológico mínimo para que a sua curva de aprendizado sobre a plataforma seja rápida e a experiência de uso seja agradável. A experiência de uso do *WordPress* não advém de um conhecimento óbvio obtido de forma linear, ao contrário, o usuário precisará pinçar, por diversas vias, as opções que interessam aos seus objetivos. É possível que esta abordagem seja própria das plataformas de gestão de conteúdo, deixando o usuário percorrer o caminho que considere mais relevante de acordo com suas necessidades. Um estudo qualitativo sobre o assunto poderia contribuir para elucidar se tal proposta, de fato, faz sentido. Se por um lado, a abordagem de deixar o usuário seguir livre para encontrar o que lhe interessa pode parecer arrojada, por outro, implica em dificuldades para certos grupos de usuários, que podem ficar perdidos em um cenário repleto de novidades ou mesmo sem um dicionário semiótico com signos metalinguísticos consistentes capaz de levá-los ao resultado que buscam. A utilização de signos metalinguísticos é de grande importância na concepção dos sistemas computacionais e sua ausência ou baixa qualidade pode representar sérios problemas de adoção por parte dos usuários. Cabe, portanto, questionar se é possível atribuir uma relação entre quantidade de signos disponíveis na *interface* e sucesso na adoção do sistema por parte dos usuários.

A quantidade de signos metalinguísticos, por exemplo, agregaria qualidade de uso para os usuários que necessitem de maior aporte informacional para se tornarem aptos a utilizar a plataforma? É possível estabelecer uma relação direta entre a quantidade de signos presentes na *interface* e a qualidade de interação? A princípio, o estudo realizado indica que sim, uma vez que mais signos metalinguísticos dispostos na *interface* podem contribuir para um aproveitamento mais satisfatório do ambiente de interação. Por outro lado, não basta uma quantidade maior de signos, faz-se necessário disponibilizar a informação de acordo com parâmetros de qualidade, a fim de conduzir o usuário a uma interação sem transtornos. A Inspeção Semiótica demonstra que a qualidade da mensagem enviada pelo *designer* para o usuário pode ser medida pela reconstrução da metamensagem, evidenciando eventuais rupturas. No que concerne aos aspectos qualitativos, novos paradigmas podem ser abertos a futuras pesquisas. A aplicação do MIS, conforme mencionado na seção sobre aspectos técnicos, ainda é bastante árdua para cenários em que sistemas de maior complexidade sejam estudados e avaliados. Propostas de um número maior de melhorias do método de inspeção semiótica podem contribuir para que pesquisadores se interessem pela análise de *softwares*, a partir da perspectiva da Engenharia Semiótica, contribuindo para a evolução deste campo de conhecimento em análise.

## **| Referências:**

ANDERSEN, P. B. *A Theory of Computer Semiotics*. Semiotic Approaches to Construction and Assessment of Computer Systems. Cambridge: Cambridge University Press, 1997 [1990].

BARBOSA, S. D. J.; SILVA, B. S. da. *Interação humano-computador*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

CAPELÃO, L. *et al.* Construção de um sistema de ajuda *on-line* para a UFMG Virtual sob a ótica da Engenharia Semiótica. *Tecnologias, Sociedade e Conhecimento*, v. 2, n. 1, p. 43-62, 2015.

CASTRO, T.; FUKS, H. Inspeção semiótica do ColabWeb: proposta de adaptações para o contexto da aprendizagem de programação. *Revista Brasileira de Informática na Educação*, v. 17, n. 1, p. 71-81, 2009.

COOPER, A.; REIMANN, R.; CRONIN, D. *About Face 3: The Essentials of Interaction Design*. New York, NY: John Wiley & Sons, 2007.

CRESWELL, J. W. *Research design: qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. 3rd. ed. Thousand Oaks, CA: SAGE, 2009.

De SOUZA, C. "The Semiotic Engineering of User Interface Languages". *International Journal of Man-Machine Studies* 39. Academic Press. 1993. p. 753-773.

DE SOUZA, C. S. *The semiotic engineering of human-computer interaction*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2005.

DE SOUZA, C. S., LEITÃO, C. F., PRATES, R. O., DA SILVA, E. J. The Semiotic Inspection Method. In: *Proceedings of the 7th Brazilian Symposium of Human Factors on Computer Systems (IHC'2006)*. Porto Alegre, SBC, 1, p. 148-157, 2006.

DE SOUZA, L. C.; DE OLIVEIRA, E. R.; DIAS, R. Relatório de Aplicação do Método de Inspeção Semiótica Intermediado (MISI) na UFMG Virtual (Moodle) com alunos surdos. [s.d.].

HEWETT, T.; BAECKER, R.; CARD, S.; CAREY, T.; GASEN, J.; MANTEI, M.; PERLMAN, G.; STRONG, G.; VERPLANK, W. "ACM SIGCHI Curricula for Human-Computer Interaction". *ACM SIGCHI Report*, ACM, NY, 1992. Disponível em: <http://old.sigchi.org/cdg/index.html>. Acesso em: 19 set. 2016.

KUROSU, M. (org.). *Human-Computer Interaction. Theories, Methods, and Tools*. Springer International Publishing, 2014. (Lecture Notes in Computer Science). Disponível em: <http://link.springer.com/10.1007/978-3-319-07233-3>. Acesso em: 25 set. 2016.

LAZAR, J.; FENG, J. H.; HOCHHEISER, H. *Research methods in human-computer interaction*. New York: Wiley, 2010.

LEITE, J. C.; DE SOUZA, C. S. Uma linguagem de especificação para a engenharia semiótica de interfaces de usuário. Workshop sobre fatores humanos em sistemas computacionais, IHC. *Anais...* 1999. Disponível em: <http://www.unicamp.br/~ihc99/Ihc99/AtasIHC99/art23.pdf>. Acesso em: 6 jun. 2017.

MONTEIRO, I. T. *Autoexpressão e engenharia semiótica do usuário-designer*. 2015. Tese (Doutorado em Informática) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: [http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1112683\\_2015\\_pretextual.pdf](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1112683_2015_pretextual.pdf). Acesso em: 25 set. 2016.

MONTEIRO, S. D.; FIDENCIO, M. V. As dobras semióticas do ciberespaço: da web visível à invisível. *TransInformação*, Campinas, v. 25, n. 1, p. 35–46, 2013. Disponível em: <http://periodicos.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/transinfo/article/view/1786>. Acesso em: 08 nov. 2015.

PRATES, R.; de SOUZA, C.; BARBOSA, S. A method for evaluating the communicability of User Interfaces, *Interactions*, p. 31-38, 2000.

PRATES, R. O.; BARBOSA, S. D. J. Introdução à teoria e prática da interação humano computador fundamentada na Engenharia Semiótica. In: KOWALTOWSKI, T.; BREITMAN, K. (org.). *Jornadas de Atualização em Informática*, JAI 2007, p. 263-326, 2007.

PREECE, J.; ROGERS, Y.; SHARP, H. *Design de interação: além da interação homem-computador*. Brasil: Bookman, 2005.

PRUITT, J.; ADLIN, T. *Th e Persona Lifecycle: keeping people in mind throughout product design*. San Francisco, CA: Morgan Kaufmann Publishers, 2006.

ROSSON, M. B.; CARROLL, J. M. *Scenario-Based Development of Human-Computer Interaction*. San Francisco, CA: Morgan Kaufmann Publishers, 2002.

SANTAELLA, L. *A assinatura das coisas*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANTOS, N. S.; BARROS, E. F. M.; FERREIRA, L. S.; PRATES, R. O. Uma análise comparativa dos métodos de avaliação de sistemas colaborativos fundamentados na engenharia semiótica. In: XII SIMPÓSIO BRASILEIRO SOBRE FATORES HUMANOS EM SISTEMAS COMPUTACIONAIS (IHC), Manaus, 2013. Disponível em: [http://pensi.dcc.ufmg.br/wp-content/uploads/Santos\\_et\\_al\\_IHC2013.pdf](http://pensi.dcc.ufmg.br/wp-content/uploads/Santos_et_al_IHC2013.pdf). Acesso em: 30 jan. 2016.

SEBEEK, T. A. *Signs – An Introduction to Semiotics*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1994.

SINYEGWE, A. P. *Knowledge management and Parliament Content Management System*. 2015. Disponível em: <http://wiredspace.wits.ac.za/handle/10539/17231>. Acesso em: 4 set. 2016.

SOARES, J.; MARCIELE, J.; NUNES, A. *Avaliação de interfaces: aplicação de método de comunicabilidade no ambiente amadeus*. 2010.

STEPHANIDIS, C. (org.). *HCI International 2014 – Posters' Extended Abstracts*. Cham: Springer International Publishing, 2014. (Communications in Computer and Information Science). Disponível em: <http://link.springer.com/10.1007/978-3-319-07854-0>. Acesso em: 25 set. 2016.

### **Como citar este trabalho:**

SANDIM JÚNIOR, Demerval Gomes; RODRIGUES, Rodrigo Fonseca e. A interação no gerenciador de conteúdo Wordpress sob uma perspectiva da engenharia semiótica. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 154-186, jun. 2022. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v15i1.10904>.

# LES MOTS DE LA CRISE : REGIMES DE CROYANCE ET FONCTIONNEMENT PASSIONNEL DANS LA PRESSE FRANÇAISE EN 2008

## THE WORDS OF THE CRISIS: BELIEF SYSTEMS AND PASSIONAL FUNCTIONING IN THE FRENCH PRESS IN 2008

Christelle de OLIVEIRA<sup>1</sup>  
Rovena TROQUE<sup>2</sup>

**Résumé :** Le concept de crise est souvent traité en termes de crise de culture, de problèmes de représentation ou de recherche de valeurs. Le présent article aborde la question de la crise économique-financière telle qu'elle s'est manifestée en 2008 et examine la problématique de sa prise en charge thymique dans le discours journalistique. L'application d'outils d'analyse sémiotextuelle à un corpus d'articles de presse française (sur le Rapport Attali et le cas Madoff) permet d'identifier l'apparition d'une situation de crise ainsi que de tracer son évolution. La théorie des régimes de croyance est ainsi conjuguée à une approche microtextuelle, dont les tenants et les aboutissants sont questionnés et problématisés de la façon suivante : comment réagissent les régimes de croyance et les systèmes axiologiques face à la crise ? De quelle manière cette dernière surdétermine-t-elle l'expression des identités des acteurs au sein de la presse ?

**Mots clés:** Crise économique. Régimes de croyance. Passions. Thymisme. Focalisation.

**Abstract :** The concept of crisis is often treated in terms of crisis of culture, problems of representation, or the search for values. This paper addresses the question of the economic and financial crisis as it manifested in 2008 and examines the issue of its thymic dimension in the journalistic discourse. The semiotic tools of textual analysis applied to a corpus of French newspaper articles (the Attali Report and the Madoff scandal) allow

1 Chercheuse associée à l'Unilim - Université de Limoges. E-mail : christelle.de-oliveira@unilim.fr

2 Collaboratrice scientifique à l'Université de Genève. E-mail : rovena.troque@unige.ch

for the identification of the onset of a crisis situation and the description of its evolution. The theory of the systems of belief is combined with a micro-textual approach in order to question and problematize the following issues: how do the systems of belief and the axiological systems react to the crisis? How does a crisis overdetermine the expression of the identities of the actors as manifested in the newspaper?

**Keywords:** Economic crisis. Systems of belief. Passions. Thymic dimension. Focalisation.

## I. Arrière-plan conceptuel : sémiotique et économie

Notre objectif est de saisir de la dimension thymique des événements économiques médiatisés et, plus particulièrement, de certains faits relatifs à la crise financière de 2008. Pour ce faire, nous analyserons la relation entre la « crise », telle qu'elle peut être identifiée ou vécue par les acteurs, et sa représentation dans les médias ; dans une perspective sémiotique, cette relation dégage des effets de sens particuliers, des attentes, une promesse de mondes possibles, autrement dit des régimes de croyance portant sur le statut de vérité d'un monde « en crise ». Le régime de croyance est interprété et validé par le sujet ayant accès à la représentation de la crise, telle qu'elle est médiatisée, en se fondant sur les « bribes de vérité » qu'il possède grâce à son vécu, sa sensibilité, son expérience et sa mémoire (GREIMAS, 1983).

Rappelons d'abord la définition générale du phénomène de « crise ». Le *Lexique d'économie* de J.-M. Albertini et A. Silem (2006, p. 226-227) le définit comme un « retournement brutal de la conjoncture économique se traduisant par un déséquilibre économique entre une offre pléthorique de biens et de services et une demande limitée, immédiatement suivie par la contraction de l'activité économique qui s'oppose à l'expansion ».

Le *Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi) donne quant à lui ces trois définitions :

I. L'accent est mis sur l'idée de manifestation brusque et intense de certains phénomènes, marquant une rupture. [...]

II. [L'accent est mis sur l'idée de trouble, de difficulté] Situation de trouble, due à une rupture d'équilibre et dont l'issue est déterminante pour l'individu ou la société et, p. méton., période ainsi caractérisée. Synon. (partiels) bouleversement, ébranlement, malaise, perturbation. [...]

III. A. [Dans la vie de l'individu] Situation de trouble (et, p. méton., période ainsi caractérisée) lorsque l'individu est confronté à des problèmes d'ordre physiologique et/ou psychologique. [...].

B. [Dans la vie de la société] Situation de trouble profond dans laquelle se trouve la société ou un groupe social et laissant craindre ou espérer un changement profond ; p. méton., période ainsi caractérisée.

La crise apparaît ici comme un phénomène d'une intensité (vécue, passionnelle) maximale pour une étendue (temporelle) minimale. La troisième acception ci-dessus met en lumière sa dimension psychosociale : d'un côté, il s'agit d'un moment critique de la vie de l'individu, de l'autre, d'un trouble vécu par la société, causant la crainte ou l'espérance d'un changement.

Dans un ouvrage de vulgarisation sur la crise financière de 2008, rédigé par deux journalistes experts en économie, Oliver Pastré et Jean-Marc Sylvestre (2008, p. 129), la crise est définie ainsi :

Le mot « crise » vient du grec *krisis* qui signifie « tamis ». Toute crise fonctionne comme un tamis qui laisse passer le meilleur et retient inexorablement le pire. Toute crise est, de ce point de vue, une machine à créer des inégalités, même quand ces inégalités nouvelles inversent celles qui existaient auparavant. Il y a, dans toute crise, des gagnants et des perdants. Warren Buffet, le financier américain, dit souvent que les crises sont un peu comme la mer qui se retire à marée basse : elle permet de voir « ceux qui nageaient à poil ». Ce n'est pas très distingué, mais très parlant.

Nous remarquons que si, dans un dictionnaire général, la *crise* se caractérise par une forte valeur thymique, associée à un corps sentant (individu ou société), cette dimension de la présence sensible d'un sujet est absente dans le dictionnaire économique. La crise y est envisagée comme un point temporel qui sépare et articule deux états. Sa définition commence par une référence étymologique qui cherche à ancrer l'explication à un contenu scientifique et se poursuit par un déploiement métaphorique qui use d'un argument d'autorité : la parole de Warren Buffet. Ainsi, plus la définition se situe dans un domaine de spécialité plus l'intensité thymique diminue, et moins on fait appel à des parcours figuratifs.

Ces définitions permettent de jeter les bases d'une conceptualisation sémiotique de la crise. Nous proposons à cet égard un modèle fondé sur la distinction entre deux types de déploiements syntagmatiques passionnels. Le premier correspond à des éléments passionnels caractéristiques d'une crise transitoire, vécue comme « une situation de trouble, due à une rupture d'équilibre ». Dans ce cas, la crise est ressentie comme un dysfonctionnement provisoire à l'intérieur d'un système dynamique dont les rouages restent opérationnels. Ici, ce n'est pas la capacité du système à s'autoréguler qui est remise en cause mais les actions ayant généré ce dysfonctionnement. Dans la perspective de la sémiotique des interactions, nous trouvons ici des éléments de *programmation*, puisque le fonctionnement du système n'est pas remis en cause, et d'*ajustement*, qui permet au système de perdurer en régulant les discontinuités (LANDOWSKI, 2004). La seconde syntagmatique passionnelle se construit autour d'une conception de la crise comme blocage d'un système confronté à une nécessité de changement profond, « manifestation brusque et intense de certains phénomènes, marquant une rupture » — ce qui, du point de vue de la sémiotique des interactions, correspond au régime de l'*accident* soumis à l'*aléa* et implique l'incapacité des acteurs du système d'en prévoir l'advenue, le devenir et

le résultat avec certitude (*Ibid.*). Cette perspective nous permettra d'étudier le phénomène de la crise représenté dans le discours journalistique comme un événement économique à la fois phorique et tensif.

Nous nous intéresserons à deux moments clés de la crise de 2008 : la publication du rapport Attali et le déclenchement de l'affaire Madoff. La Commission pour la libération de la croissance française, ou, du nom de son président, « Commission Attali », avait été chargée par le président de la République, Nicolas Sarkozy, de rédiger un rapport fournissant des recommandations en vue de relancer la croissance. Ses travaux commencèrent en juin 2007 et le 23 janvier 2008 fut rendu son rapport final, présenté comme « un ensemble cohérent, dont chaque pièce est articulée avec les autres, dont chaque élément constitue la clé de la réussite du tout ». Le nom de Bernard Madoff apparaît dans la presse le 12 décembre 2008 à la suite de son arrestation par le FBI, révélant au grand public ce qui reste probablement une des plus grandes fraudes de tous les temps. Son montant n'est pas encore clairement établi et les victimes n'ont pas encore été toutes identifiées. De nombreuses grandes banques américaines, européennes et asiatiques ont été dupées, une partie importante de leurs capitaux ayant été investie dans des fonds nourriciers dont l'objectif frauduleux était de collecter des fonds pour les placer chez Madoff.

Ces deux événements économiques sont porteurs de manifestations passionnelles qui s'intègrent dans des « sous-programmes narratifs » (COURTÉS, 1991) du type du *manque* (pour ce qui concerne le rapport Attali, dans la mesure où la Commission Attali était mandatée pour remédier à une croissance trop faible) et de la *défaite* (pour ce qui concerne Madoff, qui ne réalise son programme d'enrichissement qu'au dépens de ses partenaires et au prix d'une récession). Nous analyserons la manière dont la dimension passionnelle y est convoquée par des instances d'énonciation qui, bien entendu, varient en fonction du magazine ou du quotidien considéré. En fonction de sa ligne éditoriale, chacun convoque des systèmes axiologiques spécifiques.

François Jost, dans sa théorie des genres médiatiques, regroupe les « promesses de mondes » en trois grandes catégories (JOST, 2005). Le *monde réel* est celui dont on peut vérifier l'authenticité en le comparant avec une vision personnelle forgée par l'expérience. Le *monde fictif* est celui d'événements considérés comme impossibles dans le monde réel, ou qui ne sont réputés valides qu'en raison de notre adhésion provisoire (*Ibid.*). Intermédiaire entre le monde fictif et le monde réel, le *monde ludique*, tout en impliquant des conséquences dans la réalité, fait d'abord référence à lui-même en ce sens que les actes, les gestes, les images réfèrent toujours aux règles qui les organisent, et sont également soutenus par notre adhésion provisoire.

Jacques Fontanille (2015) associe ces promesses de mondes à des « régimes de croyance ». Un tel régime « a le statut d'une promesse (portée par la forme sémiotique) et d'une acceptation de la promesse (qui résulte de la confrontation avec les empreintes de l'expérience) ; au cœur de la promesse plus ou moins acceptée, il y a le dialogue entre deux corps, le corps propre de l'interprète et le corps-objet proposé » (*Op. cit.*,

p. 146). La presse propose un régime de croyance particulier à son lecteur, en ce sens qu'elle confronte chaque nouvel article à interpréter, avec les expériences antérieures de lecture conservées en mémoire. Fontanille met de plus en avant un régime de croyance *de l'enseignement et de la didactique* qui, lorsqu'il est saisi d'un point de vue dominant, peut être relié à une forme de vie régie par un principe d'autorité exclusive. Dans le cas de l'économie financière ce régime est décrit comme « un intégrisme sémiotique qui nous est imposé comme l'explication ultime de toute chose en même temps que le filtre véritable de notre rapport au monde » (*Op. cit.*, p. 153).

Il s'agit maintenant de transposer les concepts de *promesse de mondes* et de *régimes de croyance* aux propos journalistiques, ainsi qu'à l'orientation politique de la ligne éditoriale. Un médium comme un magazine est porteur d'un régime de croyance global et de formes de vie dominantes qui interfèrent avec ceux qui, dans chaque culture, sont associés à ce genre textuel. Cette rencontre engendre de nombreuses interprétations possibles et complexifie pour le lecteur le choix du régime de croyance le plus approprié.

## 2. Données textuelles et discussion

Notre corpus se compose de huit articles parus dans *Le Monde*, *Le Figaro*, *Politis* et *Valeurs Actuelles*. Quatre d'entre eux, publiés entre le 20 et le 25 janvier 2008, présentent le rapport Attali ; les quatre autres, parus entre le 16 et le 18 décembre 2008, exposent l'affaire Madoff.

Ces deux événements ont été choisis parce qu'ils représentent deux moments-seuils : le premier est le préambule à ce qui apparaîtra par la suite comme une véritable crise. Il relève de la première syntagmatique passionnelle, dans laquelle la crise n'est qu'une perturbation momentanée ne remettant pas en cause le fonctionnement du système, et à laquelle on peut encore remédier par *programmation* ; le second est le seuil de consécration de la crise, pleinement manifestée et largement reconnue comme un *alea* généralisé et comme une rupture imposant une mutation de fond.

Au niveau microtextuel nous emploierons des instruments d'analyse tels que la *focalisation* et la *tensivité* passionnelle, euphorique et dysphorique. Par *focalisation* nous entendons ici la délégation faite par l'énonciateur à un sujet cognitif appelé *observateur* et installé dans le discours narratif :

Cette délégation peut être interprétée comme le débrayage minimal d'une des trois dimensions (la dimension cognitive) du faire sémiotique de l'énonciateur ; en effet, la focalisation peut être seulement manifestée par la sélection implicite de certains programmes ou de certains objets aux dépens des autres. En ce sens, il s'agit d'une des opérations de la mise en discours, qui peut être assumée par des observateurs diversement inscrits dans le discours : comme focalisateur, comme spectateur, comme assistant, et qui n'est pas limitée aux seuls discours narratifs. [...] il n'est plus à cet égard possible de la traiter comme une technique rhétorique

ou stylistique (Genette) du récit littéraire, mais bien comme une forme canonique de la discoursivisation (GREIMAS ; COURTÉS, 1986, p. 93).

D'après Fontanille (1989) le rôle actantiel du *Focalisateur* est celui de l'observateur qui opère un débrayage cognitif énoncif et il s'oppose en cela à l'*Assistant*, qu'affecte un débrayage cognitif énonciatif. Si le *Focalisateur* est impliqué dans l'énoncé (sans être toutefois manifesté explicitement comme acteur) grâce à des catégories spatiales et proxémiques ou temporelles il devient alors un *Spectateur*.

La narration à la troisième personne est l'exemple par excellence de la manifestation du rôle actantiel du *Focalisateur* et ce type de régime énonciatif est très répandu dans le genre journalistique, surtout dans la presse qui se dit ou se veut objective. Un exemple de focalisation investie par le rôle du *Spectateur* se retrouve dans l'article « Du rapport à l'action » publié par *Le Monde* le 20 janvier 2008.

- (1) C'est donc avec une belle énergie que le président de la République avait, à l'été 2007, installé deux commissions : l'une présidée par l'ancien premier ministre Edouard Balladur pour rénover en profondeur les institutions et la démocratie française, l'autre présidée par l'ancien conseiller de François Mitterrand, Jacques Attali, pour libérer la croissance française et retrouver le plein-emploi (LM<sup>3</sup> 20.01.2008).

Nous sommes en présence d'un débrayage énoncif qui dégage une narration de type neutre visant à présenter des faits : Nicolas Sarkozy installe deux commissions, dans le but de rénover les institutions et de libérer la croissance. Toutefois, même dans une énonciation se voulant objectivée, la focalisation est clairement redirigée par des éléments cognitivo-passionnels (« une *belle* énergie ») et évaluatifs (« *libérer* la croissance », « *rénover en profondeur* »). Cette redirection apparaît clairement dans l'exemple (2) tiré du même article.

- (2) À l'un comme à l'autre, il avait recommandé de faire preuve d'audace. « Ce que vous proposez, nous le ferons », avait-il ainsi lancé lors de l'installation de la commission Attali. Nous y sommes, dans les deux cas. Et le passage à l'acte risque d'être moins glorieux qu'annoncé (LM, 20.01.2008).

La focalisation est véritablement une opération d'occultation et de manifestation de l'immanence sémio-narrative. L'apparition d'un point de vue (« nous y sommes », « risque d'être moins glorieux »), même dans les cas où la discoursivisation se fait sous le régime du débrayage, rend difficile la distinction entre les rôles actantiels de type *Spectateur* ou *Assistant*. Il est clair ainsi que la focalisation est le moteur de la mise en discours des systèmes axiologiques, et de l'appropriation des notions économiques.

---

3 Nous utiliserons les abréviations suivantes : LM (*Le Monde*), FG (*Figaro*), PO (*Politis*) et VA (*Valeurs Actuelles*).

La focalisation entraîne une réflexion ultérieure sur ses modalités de manifestation, de type passionnel et tensif. La passion est conçue ici dans sa définition classique comme une : « [...] organisation syntagmatique des états d'âme, en entendant par-là, l'habillage discursif de l'être modalisé des sujets narratifs. Les passions et les « états d'âme » qui les composent sont le fait d'un acteur et contribuent, avec ses actions, à en déterminer des rôles dont il est le support. » (*Op. cit.*, p. 162).

En tant que modélisation de l'être (par opposition aux modélisations du *faire* dans les parcours narratifs de l'action), la passion transforme des tensions et obéit aux schémas tensifs car elle module l'intensité et la quantité de l'affect.

- (3) Chaque effet de la présence sensible associe donc pour être justement qualifié de "présence", un certain degré d'intensité et une certaine position ou quantité dans l'étendue. La présence conjugue en somme des forces d'une part et des positions et quantités d'autre part. [...] le corps du sujet devient la forme même du rapport sémiotique, et le phénomène ainsi schématisé par l'acte sémiotique est doté d'un domaine intérieur (l'énergie) et d'un domaine extérieur (l'étendue) (*Op. cit.*, p. 71).

L'intensité est celle de l'*affect* – ou la phorie – qui est plus ou moins intense et qui se divise en *dysphorie* et *euphorie* à la rencontre avec les axiologies. L'étendue concerne principalement le *sujet* et son identité, l'*objet* de valeur et son rapport avec une norme, ainsi que le *déploiement spatio-temporel* en tant que distance, durée, nombre d'occurrences, etc. (*Ibid.*, p. 217-219).

Les deux exemples suivants montrent comment surgit et se manifeste l'identité du sujet énonciatif et passionnel.

- (4) Ce n'est pas nouveau : les gouvernants français adorent les rapports. De préférence ambitieux et intelligents, dressant d'impeccables diagnostics et évoquant des lendemains qui chantent (LM 20.01.2008).
- (5) Le talent littéraire en moins, il y a du George Orwell dans ce rapport-là. Une sorte de sociale fiction qui sème l'effroi. Avec cette différence que l'auteur souhaite ce que 1984 voulait conjurer (PO 24.01.2008).

Ces deux incipits ouvrent vers deux parcours passionnels différents : d'un côté, *Le Monde* associe les sèmes de l'isotopie /perfection/ (*intelligents, impeccables*) aux « rapports » en général et, par métonymie, également au Rapport Attali. Cette association se fait toutefois en intersection avec l'isotopie du /lieu commun/ (*ce n'est pas nouveau, la non-dérogation à la règle*) et l'ironie qui s'installe projette ainsi un voile dysphorique sur une isotopie potentiellement euphorique. En effet, nous le verrons, l'article du *Monde* se base sur une structure duale d'argumentation et contre-argumentation, générant des micromouvements dans une dimension passionnelle très atténuée, presque imperceptible. Dans l'exemple (4),

l'incipit de l'article de Politis manifeste distinctement des sèmes dysphoriques (*le talent littéraire en moins, semer l'effroi, souhaiter ce qui est à conjurer*), et nous le verrons plus en détail, la ligne argumentative de cette revue est entièrement colorée par la dysphorie.

Dans l'analyse ci-après nous donnons une présentation transversale – à tout le corpus d'articles – des niveaux de focalisation et de valorisation phorique, tout en mettant en relation ces résultats avec la mise en discours de thèmes liés à la crise ainsi que la construction des régimes de croyance. Résumons les éléments de la méthode :

- (i) les formes passionnelles recherchées sont manifestées par des variations d'intensité et d'étendue (les variations dites « tensives ») dans la manifestation discursive des articles de presse ;
- (ii) elles sont identifiables et saisissables (éventuellement dénommables) en raison de leurs relations avec d'une part la construction d'un « savoir partagé » entre journaliste et lecteur, et d'autre part le type narratif choisi pour représenter la crise, soit comme ponctuelle et réparable, soit comme catastrophique et sans perspective d'avenir ;
- (iii) elles sont soutenues comme « effets de sens » par des opérations énonciatives de débrayage et d'embranchement, caractéristiques des processus et variétés de la focalisation.

## 1.1 Focalisation et dimension thymique

Dans les articles du *Monde* et du *Figaro*, le régime discursif est principalement celui du débrayage énoncif, réalisé par l'instance d'énonciation « focalisateur-spectateur ». La narration se veut ainsi objectivante, comme dans les exemples 5-8.

- (5) À défaut de changer de République, comme en rêvait son président, la commission Balladur a formulé, à l'automne, une batterie de propositions qui sont loin d'être négligeables (LM 20.01.2008).
- (6) En un week-end, Bernard Madoff est devenu le symbole de tous les excès de la finance mondiale (LM 16. 12. 2008).
- (7) Reste que, dans la plupart des cas, les mesures proposées par la commission Attali ne sont pas radicalement nouvelles et c'est peut-être précisément ce qui fait leur force. (FG 24.01.2008)
- (8) Il est réconfortant de voir que les vieux trucs sont toujours les plus efficaces (FG 18.12.2008).

L'objectivation s'appuie également sur le débrayage énoncif, sous forme de discours rapporté ; cette stratégie énonciative sert d'incipit dans deux articles du *Figaro* et de *Valeurs actuelles* (10 et 11). Dans l'exemple (11) l'énonciation peut être qualifiée comme embrayée, car la narration se fait en prise directe – sans signalisation par guillemets – des propos d'un des acteurs narratifs.

- (9) Jacques Attali, de son côté, s'apprête à présenter ses « trois cents décisions pour changer la France » (LM 20.01.2008).
- (10) « Le déclin relatif a commencé », affirme, dès ses premières lignes, le rapport remis hier par la commission Attali au président de la République, avant de détailler plus de 300 décisions censées l'enrayer. Il y a quatre ans à peine, rappelons-le, un autre rapport rédigé par Michel Camdessus dressait le même constat et appelait la France au « sursaut » en préconisant déjà une longue liste de mesures analogues. Nicolas Sarkozy, alors ministre des Finances, disait en avoir fait son « livre de chevet »... (FG 24.01.2008).
- (11) *Un gros mensonge ! C'est ainsi que, jeudi 11 décembre, Bernard Madoff, un des gourous de Wall Street, âgé de 70 ans et président de BMIS (Bernard Madoff Investment Securities), a qualifié ses agissements* (VA 18.12.2008).

L'utilisation des pronoms est indicative de la manifestation d'un point de vue de type « Assistant-participant », qui valorise spécifiquement les faits ainsi saisis, et redirige les parcours interprétatifs. L'utilisation des pronoms *on* ou *nous* n'a pas seulement la fonction de fédérer les points de vue du narrateur et du lecteur, mais elle signale également l'apparition d'une perspective critique surplombant les événements narrés.

- (12) *Gageons* qu'elles auront également quelque difficulté à être traduites en actes (LM 20.01.2008).
- (13) Un champ de ruines. Ce n'est plus Attali, c'est Attila. Saisis d'une véritable hystérie libérale, les auteurs nous plongent dans un univers de privatisations sans fin, de déréglementation tous azimuts et de concurrence absolue. *On se pince* quand ils donnent en exemple la réforme du système de santé du Royaume-Uni. *On frémit* quand *on nous suggère* de rattraper tout ce temps perdu à force de réductions du temps de travail... depuis 1936 (PO 24.01.2008).
- (14) Non, ce qui manque pour que *nous profitions* pleinement de *nos* capacités de croissance, ce ne sont pas les idées, mais le courage de passer à l'acte (FG 24.01.2008).
- (15) C'était vraiment bien fait, et, à mon sens, le truc suprême fut d'en exclure le commun des mortels (FG 18.12.2008).

La focalisation participe également à la sélection des parcours figuratifs ainsi qu'à la convocation des savoirs partagés. Dans le cadre de la présentation du rapport Attali, *Le Monde* fait appel à des informations du passé auxquelles vient se greffer la critique. Le statut de ce régime de croyance repose sur le champ topologique de la présence sensible du sujet et sur la saisie qu'il opère sur le monde, c'est-à-dire sur l'ensemble de ses expériences d'interactions passées. Le lecteur valide ainsi la présence de ce régime de croyance informatif (pour le Rapport Attali) lorsqu'il juge que le paraître de l'événement s'organise selon une forme reconnaissable et identifiable à l'être des événements, du moins tel qu'il ressort de ses expériences antérieures. L'interprétation des faits est ainsi constamment informée par la mémoire et par l'expérience du récepteur.

(16) Un seul exemple : l'ambition numéro un est de « préparer la jeunesse à l'économie du savoir », et donc de « se donner les moyens pour que tout élève maîtrise, avant la fin de la sixième, le français, la lecture, l'écriture, le calcul, l'anglais, le travail de groupe et l'informatique ». Parfait. *Mais cela fait vingt ans que toutes les études pointent ce handicap terrible que constitue la non-maîtrise de la langue à l'entrée au collège. Et cela fait huit ans, depuis le sommet de Lisbonne, que l'Union européenne s'est engagée, formellement, à devenir la championne de l'économie de la connaissance en conduisant la moitié des jeunes au niveau de la licence. Sans que, dans un cas comme dans l'autre, cela ait permis d'améliorer en profondeur la réalité* (LM 20.01.2008).

Ces leçons du passé servent d'appui pour faire passer des opinions au rang de savoir partagé comme dans l'exemple (3) que nous reprenons ici en entier et qui amorce déjà la critique qui se transformera en doute et en méfiance (17, 18 et 19) :

(3) *Ce n'est pas nouveau* : les gouvernants français adorent les rapports. De préférence ambitieux et intelligents, dressant d'impeccables diagnostics et évoquant des lendemains qui chantent (LM 20.01.2008).

(17) L'innovation serait considérable. *Or elle est menacée* d'être passée à la trappe lors des derniers arbitrages en cours à l'Élysée (LM 20.01.2008).

(18) Jacques Attali, de son côté, s'apprête à présenter ses « trois cents décisions pour changer la France ». Gageons qu'elles auront également quelque *difficulté à être traduites en actes* (LM 20.01.2008).

(19) Les rapports ont l'indéniable mérite de préparer les esprits au changement. Mais si l'exécutif réduit leurs recommandations comme peau de chagrin ou s'il n'y consacre pas les moyens nécessaires, *il est à craindre qu'il déçoive plus qu'il n'entraîne* (LM 20.01.2008).

Le journal *Le Monde* construit sa vision du rapport Attali sur l'opposition *passé vs. avenir* : le passé montre que l'avenir sera moins glorieux que ce que l'on nous fait croire. *Le Figaro*, en revanche, place le rapport dans l'opposition *concepts vs. action* : le journal procède, en particulier, par négation des termes associés aux savoirs partagés (les concepts, les connaissances, le dire, le reconnaître) et par affirmation des termes de l'action (le passage à l'acte). Ce clivage apparaît, clairement dans l'exemple (20), et surtout nous conduit à remarquer que l'emploi du pronom « on » implique une fusion du point de vue, une annulation du clivage *moi vs. toi*, et l'imposition d'une nouvelle perspective qui prime pour une démarche active.

(20) On l'aura compris, ce qui fait défaut en France, ce ne sont *ni les idées ni les bons diagnostics*. De ce côté-là, notre production nationale se porte bien. Ce n'est pas *non plus de reconnaître* que le monde change vite et la France pas assez. *Ni de dire* que notre pays va mal et ira encore plus mal sans réforme. Non, ce qui manque pour que nous profitions pleinement de nos capacités de croissance, *ce ne sont pas les idées*, mais le *courage de passer à l'acte*, de s'attaquer aux « rentes triomphantes », aux « connivences » et aux « privilèges », pour reprendre les termes du rapport.

La lecture du rapport Attali par *Politis* s'ouvre directement sur un savoir partagé (1984 de George Orwell) qui, non seulement annonce le parti pris de la revue – les propositions du rapport conduisent à un avenir cauchemardesque pour la France –, mais révèle d'emblée les couleurs d'un article gauchiste qui ne déçoit pas les attentes de son lectorat. Très peu de données factuelles sont fournies et les quelques références directes au Rapport sont présentées dans des parcours figuratifs et rhétoriques (la métaphore, l'hyperbole, l'hypotypose, etc.) qui touchent à la dérision (21) ou qui font appel à des notions-slogans (22) creusant l'opposition des points de vue entre *il/eux* (Attali/les auteurs du Rapport) vs. *nous* (écrivain/lecteur).

(21) Après lecture des conclusions de la commission Attali, il n'est pas interdit d'imaginer une société qui ferait travailler les vieux jusqu'à leur dernier souffle, des rues envahies de pousse-pousse (ou de touc-touc, comme on dit en Asie), et des aires de stationnement accueillant des milliers de mobil-homes pour travailleurs allant de ville en ville quérir un petit boulot. Et partout, des vendeurs à la sauvette qui feraient la fierté de nos statistiques de chômage grâce à eux redescendues sous la barre des 5%. Sans oublier des gamins qui apprendraient à boursicoter dès le primaire (PO 24.01.2008).

(22) La réponse ne fait guère de doute : rien. Un champ de ruines. Ce n'est plus Attali, c'est Attila. Saisis d'une véritable hystérie libérale, les auteurs nous plongent dans un univers de privatisations sans fin, de déréglementation tous azimuts et de concurrence absolue (PO 24.01.2008).

La présentation du « personnage » Attali (23) prime sur la présentation des propositions du rapport, dans *Valeurs Actuelles*. L'incipit met en avant le thème du /manque/, en tant que manque de croissance économique (24). Attali est décrit comme le seul ayant les compétences nécessaires pour réaliser une performance qui permettra de combler ce *manque*. Tout l'article est orienté en faveur de l'auteur du rapport, les seules remarques négatives ne touchent pas aux contenus, mais aux potentielles réactions politiques.

(23) Jacques Attali a été choisi par le président pour être le "docteur croissance". C'est qu'il est à lui seul tout un symbole. D'abord, un décathlonien de la pensée, un homme qui produit des idées à la pelle, des bonnes et des moins bonnes, qui interpellent, dérangent, détonnent, souvent originales, parfois farfelues, toujours intéressantes (VA 25.01.2008).

(24) Pour trouver le point de croissance qui nous manque cruellement, le maestro Attali s'est entouré de quarante-deux personnalités (VA 25.01.2008).

(25) Comprenez : c'est à prendre ou à laisser... Une intransigeance qui a déclenché la mauvaise humeur du groupe UMP (VA 25.01.2008).

(26) Ce choix ne peut que gêner l'opposition. (VA 25.01.2008).

## 1.2 Crise, thymisme et croyance

La présentation du rapport Attali se fait en début d'année 2008, quand la crise financière est à son début et qu'elle est encore peu visible. Les références à une situation économique potentiellement critique se font, dans *Le Monde* et dans *le Figaro*, en termes de « déclin relatif », « retard accumulé », nécessité de « libérer la croissance ». Dans *Politis*, la situation économique précaire est mise en abyme comme élément pivot pour déclencher une critique des mesures « très patronales », visant à une société déréglementée et à une croissance économique entraînant l'injustice sociale et creusant le fossé entre pauvres et riches. À la vision économique du rapport Attali, *Politis* oppose le credo gauchiste : le partage et la distribution équitable des richesses.

(27) La politique se résume à l'opposition de deux conceptions. *L'une préconise un autre partage des richesses. La distribution plus équitable des ressources que produit une société. Et cette redistribution est toujours possible à croissance constante. C'est un acte politique. L'autre nous raconte éternellement que si l'on accepte (provisoirement) de travailler plus et de gagner moins, de renoncer (provisoirement) aux comforts désuets de la protection sociale et de la retraite, que si l'on s'accommode de la suppression des services publics, la croissance finira par être au rendez-vous (PO 24.01.2008).*

La prise en charge passionnelle est plus intense et étendue dans *Politis*, la vision du monde décrit par le rapport Attali est profondément dysphorique et la passion qui émerge avec force est le *mépris*.

Dans l'article du *Monde* et du *Figaro*, la dimension thymique est moins présente, on est effectivement dans une narration se voulant centriste ou objective ; toutefois la polarisation euphorie-dysphorie suit de près les lignes éditoriales. En effet, *Le Monde* s'oriente vers la dysphorie, et la passion dominante est le *scepticisme* : l'innovation serait considérable, MAIS elle est menacée de passer à la trappe ; les rapports ont l'indéniable mérite de préparer les esprits au changement, MAIS il est à craindre que l'exécutif déçoive. De l'autre côté, *le Figaro* se montre plus euphorique (« notre production nationale se porte bien ... il est possible de profiter de nos capacités de croissance, etc. ») ce qui induit comme passion dominante le *défi optimiste*, s'opposant au « grand parti du *statu quo* » qui « brandit déjà ses étendards et tente de coller au rapport Attali l'étiquette de *libéral*, jugée infamante ». Dans *Valeurs Actuelles* nous retrouvons un thymisme manifestement euphorique (le maestro Attali, docteur croissance, assemblage savamment dosé politiquement, etc.) qui met en discours une passion dominante du type de l'*enthousiasme*.

En situation de pré-crise, nous remarquons que le régime de croyance informatif se réalise dans tous les médias. Ces derniers apparaissent toutefois dans leur singularité de par leurs dimensions passionnelles, déterminées par leur identité, en cohérence avec leurs lignes éditoriales respectives. Ils garantissent ainsi au lecteur une promesse ontologique d'authenticité par la multiplicité des points de vue sur cet événement et font appel au « savoir partagé » antérieur entre le journal et ses lecteurs. Ces identités sont construites stratégiquement, en fonction des pratiques d'usage attendues des lecteurs et se définissent par des modes et des styles d'énonciation élaborés en fonction des pratiques de ses usagers et de celles de ses concurrents (*Op. cit.*). Elles ont donc d'abord un rôle de positionnement dans le marché du lectorat.

Nous voyons ainsi qu'à travers l'orientation des lignes éditoriales ce n'est jamais le système qui est remis en cause – car ce dernier ne semble pas impliqué dans le positionnement stratégique – mais les compétences des différents acteurs politiques, qui peuvent influencer sur l'évolution des potentialités du système. Effectivement, cet événement se construit autour de certains traits constitutifs répondant davantage au besoin de défendre le modèle économique en vigueur, en cherchant les « responsables », des dysfonctionnements, plutôt qu'à la volonté d'éclaircir le cadre du bouleversement social que la crise économique qui se profile est supposée provoquer.

La situation varie notablement quand, en fin d'année 2008, sur un fond de crise économique cette fois pleinement manifeste, les journaux développent le récit de la *défaite* à propos de l'affaire Madoff. Cet événement participe de la seconde syntagmatique passionnelle relative à la crise. Il est vécu comme une rupture car il semble d'emblée incompatible avec le fonctionnement du système tel qu'il était dans un état de pré-crise. Nous voyons ainsi que le système a entamé une phase de mutation et qu'il est bien difficile de se projeter dans

un avenir car le présent est *réalisé* dans une dimension catastrophique. Dans les quatre articles analysés, nous repérons un thymisme exacerbé et une polarisation dysphorique intense et étendue, qui découlent de la constatation des faits mais sans aucune projection dans un devenir du système. Les mêmes images reviennent inexorablement :

- escroquerie, escrocs divins manipulateurs de l'humanité, finir sur le bucher (FG),
- scandale, la plus importante fraude de l'histoire, ébranler, s'écrouler, excès de la finance mondiale, fraude inimaginable, financiers atterrés, investisseurs trompés, dégâts imprécis, victimes (LM) ;
- s'écrouler comme un château de carte, scandale financier le plus important du moment, fraude, développement démentiel des subprimes, escroquerie, krach boursier (PO) ;
- gigantesque scandale financier, fraude, chute, escroquerie, fasciner et aveugler les investisseurs, finance mondiale ébranlée par la crise des subprimes, clients ruinés (VA).

Au-delà de quelques différences dans les parcours figuratifs (une mise en discours imagée et imprégnée d'humour noir dans *Le Figaro*, basée sur le chiffrage des dégâts dans *Le Monde* et fondée sur une mise en perspective historique des systèmes pyramidaux dans *Politis* et *Valeurs Actuelles*) nous retrouvons une narration fortement marquée, voire conditionnée par les mots de la finance et par une vision *accablante* et *fataliste*.

(28) Il est réconfortant de voir que les vieux trucs sont toujours les plus efficaces. Rembourser Paul avec l'argent de Pierre date de l'invention de l'argent et Bernie Madoff, l'escroc au grand cœur, avait surtout compris que la crédulité des hommes n'a pas de limites dès lors qu'on satisfait leur cupidité. [...]

(29) En 1999, Harry Markopolos, un concurrent de M. Madoff, a donné l'alerte. Incapable de répliquer les mêmes performances que son rival, il a envoyé un courrier à la SEC, le gendarme américain de la Bourse. « Madoff Securities est le plus gros schéma de Ponzi », y indiquait-il. LA SEC aura mené plusieurs enquêtes en 1992, 2001, 2005 et en 2007. Sans toutefois découvrir cette gigantesque escroquerie qu'a fini par dénoncer au FBI, jeudi, le fils de M. Madoff (LM).

(30) Madoff aurait finalement pris plus de risques en promettant la Lune, et son escroquerie aurait pu continuer et passer inaperçue s'il n'y avait eu le krach boursier. Rien n'empêche un système financier totalement libéralisé de recommencer avec un autre Madoff... (PO).

(31) Mais ni les clients ni la SEC (Securities and Exchange Commission), pourtant alertée à plusieurs reprises par des concurrents attentifs, ne s'étaient inquiétés

des performances quatre fois supérieures à celles des marchés obligataires ni de l'absence de volatilité. On n'attaque pas impunément un pionnier de la finance ! (VA).

Madoff devient ainsi le symbole de la mise en œuvre d'un régime de croyance qui apparaît comme inéluctable, qui transforme en profondeur le sens de la vie, en faisant levier sur ses pulsions les plus basses telles que la convoitise, l'inconscience et l'irrationalité. Nous ne repérons plus ici une volonté des journalistes de transmettre une information nouvelle et avérée en faisant appel aux expériences antérieures des lecteurs, mais plutôt la diffusion de connaissances validées par une chaîne de garanties institutionnelles et sociales condamnant Madoff. Nous retrouvons ainsi un exemple de régime de croyance didactique fondé sur les raisonnements de l'économie financière à propos de la crise, qui déterminent et infléchissent systématiquement l'interprétation des données factuelles (*Op. cit.*). L'hybridation qui se crée ainsi au fur et à mesure des événements de crise entre ces deux régimes de croyances, permettant le passage de l'un à l'autre, empêche le lecteur de reconnaître une forme de vie de manière certaine (*Op. cit.*). Or c'est l'existence d'une forme de vie identifiable qui permettrait au lecteur de se constituer comme sujet responsable de ses choix, et d'accepter ou de refuser en connaissance de cause les valeurs, les situations et les rôles qui lui sont proposés. Nous voyons ainsi que, dans le cas de l'affaire Madoff, le lecteur n'est plus considéré comme un sujet libre d'adhérer, ou non, à l'information qu'on lui propose.

## 2. Conclusions

Nos analyses montrent que les présentations médiatiques du rapport Attali<sup>4</sup> relèvent d'un régime de croyance journalistique *informatif*, mais que toutefois la ligne éditoriale leur donne une orientation thymique et passionnelle spécifique. En effet, comme, au niveau narratif, le rapport Attali est la mise en discours d'un sous-programme de *manque*, les propositions présentées pour libérer la croissance relèvent du mode d'existence *potentialisé* : elles ne font que « prétendre » pouvoir liquider le manque. Elles ne sont donc pas reçues et acceptées de manière unanime par tous les acteurs journalistiques, ce qui induit des prises en charge phoriques diversifiées. L'affaire Madoff, en revanche, relève du mode d'existence *réalisé*, car la *défaite* est avérée non seulement au niveau individuel, mais également au niveau collectif. Les conditions sont ainsi réunies pour que la crise se manifeste avec une intensité et une étendue telles qu'elle impacte le discours médiatique dans son ensemble et neutralise les disparités entre lignes éditoriales. Concernant les régimes de croyance, la crise opère un basculement du régime *informatif* à un régime *didactique* : pour repérer et apprécier le monde régi par ce régime de croyance, le lecteur

---

4 On pourrait soulever ici la critique selon laquelle le rapport Attali a suscité plus de discussion marquée axiologiquement au sein des instances journalistiques, car elle a une dimension nationale. Inversement, on peut dire que l'affaire Madoff a eu un impact généralisé. Nous pensons toutefois que cette critique est infondée, car tout en étant « hors-frontières », le cas Madoff a suscité une condamnation unanime aux États-Unis même.

passer par l'instance d'énonciation qui, nous l'avons vu, détermine l'accueil et le rejet de nouveaux éléments et valeurs par l'intermédiaire d'une forte tensivité qui fait office de « filtre » axiologique. Dans le régime de croyance informatif, la nature de la relation persuasive est celle de la manipulation, grâce à la communication d'un savoir qui *affirme* la faculté autorégulatrice du système économique, mais qui dans le même temps met en *doute* les capacités correctrices des acteurs politiques ; ainsi, les énoncés sont-ils informatifs, mais leur probabilité de réalisation est limitée par les capacités d'action des intervenants, et le lecteur est par conséquent libre d'admettre, refuser ou de mettre en doute les propositions faites par le rapport Attali.

Dans le deuxième cas, nous passons du mode d'existence *potentiel* au mode *réalisé*. L'ambivalence entre les régimes de croyance informatif et didactique se reflète dans l'incertitude par rapport aux conditions de relation avec le référent : d'un côté les effets néfastes de l'expérience passée sont pleinement réalisés (et amplifiés), de l'autre, la communication d'un savoir incontestable et validé modifie profondément le rapport au monde et entraîne l'ouverture à un mode d'existence virtuel fragile qui laisse présager le pire. Cet effet d'incertitude et d'ambivalence détermine une « crise interprétative » au sein de l'acte épistémique même, car si le passé est affirmé, la capacité à faire exister une nouvelle présentation des choses est fortement minimisée.

## **| Bibliographie**

ALBERTINI, J.-M.; SILEM, A. *Lexique d'économie*. 9<sup>e</sup>. éd. Paris: Dalloz, 2006.

COURTÉS, J. *Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation*. Paris: Hachette, 1991.

FONTANILLE, J. *Formes de vie*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2015.

FONTANILLE, J. *Sémiotique du discours*. Limoges: PULIM, 1999.

FONTANILLE, J. *Les Espaces subjectifs: introduction à la sémiotique de l'observateur*. Paris: Hachette, 1989. Coll. « Langue, linguistique, communication ».

GREIMAS, A. J. Le savoir et le croire. *In*: GREIMAS, A. J. *Du sens II*. Paris: Seuil, 1983. p. 117-123.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*. Paris: Hachette, 1986.

JOST, F. *Comprendre la télévision*. Paris: A. Colin, 2005.

LANDOWSKI, E. *Les interactions risquées*. Pulim: Université de Limoges, Presses universitaires de Limoges. Coll. « Nouveaux actes sémiotiques », n. 101, 102, 103, 2005.

PASTRÉ, O.; SYLVESTRE, J-M. *Le roman vrai de la crise financière*. Paris: Perrin, 2008.

*Rapport Attali*, 2008. Disponible sur : <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/084000041/0000.pdf>

*Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi). Disponible sur : <http://atilf.atilf.fr>.

## | Les articles du corpus

Sur le Rapport Attali

Le Figaro. 24.01.2008. « Chiche ».

Le Monde. 20.01.2008. « Du rapport à l'action ».

Politis. 24.01.2008. « Le Rapport Attila ».

Valeurs Actuelle. 25.01.2008. « L'équilibriste et le maestro ».

Sur le cas Madoff

Le Figaro. 18.12.2008. « Balzac à New York ».

Le Monde. 16.12.2008. « Le scandale Madoff pourrait entraîner de lourdes pertes chez BNP Paribas et Natixis ».

Politis. 18.12. 2008. « Le capitalisme de Madoff ».

Valeurs Actuelles. 18.12.2008. « Madoff l'arnaqueur ».

### **Como citar este trabalho:**

OLIVEIRA, Christelle de; TROQUE Rovená. Les mots de la crise : régimes de croyance et fonctionnement passionnel dans la presse française en 2008. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 187-203, jun. 2022. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v15i1.9118>.

# A VINGANÇA EM NA FESTA DE SÃO LOURENÇO

## REVENGE IN NA FESTA DE SÃO LOURENÇO

Luli HATA<sup>1</sup>

Luiz Carlos Migliozi Ferreira de MELLO<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo analisa o auto *Na Festa de São Lourenço*, de José de Anchieta, a partir da semiótica de orientação francesa. A vingança é uma paixão lexicalizada na peça e tem diferentes significações para o europeu e para o índio, a cuja etnia o auto é dirigido. A análise revela que a vingança constitui-se como estratégia para conter a relação belicosa entre tribos Tupinambá, uma vez que ela, a vingança, é o fundamento de sua cosmogonia. A Semiótica das paixões mostra que a vingança caracteriza-se por ser um ato individual, por meio do qual se busca o reequilíbrio passional. Contudo, pelo desenvolvimento deste artigo, fica evidente que o sentimento de reparação da falta acontece em um patamar coletivo daquela sociedade. Dessa forma, não obstante a lexicalização da paixão vingança no enunciado, o que existe no auto *Na festa de São Lourenço* é a discursivização da paixão da justiça.

**Palavras-chave:** Teatro Jesuíta. Canibalismo. Vingança. Anchieta.

**Abstract:** This paper analyses the play *Na Festa de São Lourenço* written by Jesuit priest José de Anchieta from a French semiotics perspective. Revenge is a lexicalized passion in the play, and it has different meanings for the European and for the Indian, to whom the play was addressed. The analysis reveals that revenge is constituted as a strategy to contain the bellicose relationship between Tupinambá's tribes since revenge is the foundation of their cosmogony. However, this article shows that the reparation of lack occurs in a collective perspective of that society. Although the text lexicalizes the passion of revenge, in fact, we have the discursivization of justice in the play *Na Festa de São Lourenço*.

**Keywords:** Jesuit Theatre. Cannibalism. Revenge. Anchieta.

---

1 Docente da Unoeste – Universidade do Oeste Paulista. E-mail luli@unoeste.br.

2 Docente da UEL – Universidade Estadual de Londrina. E-mail: lcmigliozi@gmail.com.

## | Contexto histórico do auto e da vingança

Os autos de Pe. Anchieta foram amplamente analisados a partir de seu entendimento enquanto estratégia pedagógica de evangelização e de disseminação de valores cristãos no Novo Mundo, habitado por índios pagãos com costumes que horrorizaram os habitantes do Velho Mundo<sup>3</sup>. Não menos importante são os apontamentos de Armando Cardoso que acompanham a edição de 1977 da obra teatral de Anchieta (1977).

Marcello Duarte (2012 e 2014) aborda os aspectos políticos envolvidos em *Na Festa de São Lourenço*, objeto deste trabalho, referindo-se aos eventos relativos à Franca Antártica. No entanto, algumas informações trazidas pelo autor carecem de confirmação e de investigação mais aprofundadas. Por exemplo, Duarte (2014, p. 14) relaciona Iperoig a Niterói. Iperoig é a atual cidade de Ubatuba, no litoral paulista. Niterói é o nome indígena para a localidade onde se instalou São Lourenço dos Índios. Conforme indica Armando Cardoso (*In: ANCHIETA, 1977*), a partir de apontamentos sobre testemunhos relacionados em documentos preparados para a beatificação de Anchieta, o auto foi representado no dia 10 de agosto de 1587, enquanto o jesuíta visitava o local como Provincial.

São Lourenço dos Índios foi um aldeamento constituído depois da vitória dos portugueses sobre franceses e Tamoios. A região da Guanabara era habitada por índios hostis aos portugueses, os Tamoios, o que favoreceu a aliança indígena com os franceses. O ano de encenação, 1587, é posterior à expulsão definitiva dos franceses, 1567. A data de 10 de agosto foi escolhida para a encenação por ser a data do martírio de São Lourenço.

Niterói tem sua fundação relacionada ao nome Arariboia, líder dos Temiminós, inimigo dos Tamoios, por estes expulso da atual Ilha do Governador (Paranapuã), sua terra. Aliado dos portugueses, a Arariboia se deveu a vitória definitiva contra os franceses. Pelo feito, os Temiminós teriam suas terras restituídas. Entretanto, Arariboia foi convencido por Estácio de Sá a povoar terras continentais aparentemente por uma questão de estratégia territorial. Arariboia converteu-se ao cristianismo, ergueu a capela de São Lourenço e recebeu São Lourenço dos Índios solenemente em 1573.

Além de São Lourenço, outro santo é personagem do auto: São Sebastião. Sua importância está no fato de ser o padroeiro da cidade inicialmente denominada São Sebastião do Rio de Janeiro, fundada em 1565, em meio ao confronto com os franceses. No auto, é possível identificar elementos que remetem ao evento histórico de expulsão dos franceses, usados como estratégias de persuasão, especialmente a equiparação de índios inimigos a demônios.

---

3 Cf. PISNITCHENKO, 2004; CAMINHA, 2010; DUARTE, 2012, citados neste trabalho, e KARNAL, L. *Teatro da fé: representação religiosa no Brasil e no México do século XVI*. São Paulo: Hucitec, 1998.

O auto foi escrito em tupi, para compreensão por parte dos indígenas, e também em português e espanhol, para assegurar a moral cristã entre os colonos, “todos os habitantes das terras colonizadas, tanto índios quanto brancos, que, por estarem longe das igrejas, acabam se tornando vítimas de ‘superstições diabólicas’” (PISNITCHENKO, 2004, p. 23).

A língua tupi foi estudada e sistematizada em registro escrito por Anchieta, pois era a língua comum aos vários povos que habitavam o litoral brasileiro no século XVI. O etnônimo Tupinambá é o utilizado pela bibliografia etnológica para os diversos grupos tupi (CASTRO, 2013, p. 186). É importante salientar que os nomes de “grandes aldeias e povoados, como Tupinambá, Aymorés, Tupiniquins, Tamoio, Goytacás, Carijó, dentre outros, antes eram adjetivos epítetos, utilizados como etnônimos de circunstância, do que representavam propriamente uma nação”:

Os povos indígenas dividiam-se em microetnias tribais [que] poderiam ser agrupadas em [...] quatro grupamentos linguísticos preponderantes, dos quais havia inúmeras ramificações e dialetos. Os grupos linguísticos preponderantes são: Tupi, Jê, Aruák e Kárib. Os grupamentos étnicos que tiveram contato inicial com os colonizadores europeus [...] foram indígenas dos grupamentos Tupi e Jê, sendo que os índios Tupi serão em parte aliados e em parte adversários, enquanto os índios Jê serão sempre os inimigos, os bárbaros, os Tapuia (KALTNER, 2011, s. p.).

A relação de hostilidade e aliança entre portugueses por parte de diferentes povos Tupinambá explica-se pela própria cultura, baseada em uma “religião da guerra”:

Aparentemente pouco inclinados a qualquer oposição segmentar, os Tupi vendiam a alma aos europeus para continuar mantendo sua guerra corporal contra outros Tupi. Isso nos ajuda a entender por que os índios não transigiam com o imperativo de vingança; para eles a religião, própria ou alheia, estava subordinada a fins guerreiros: em lugar de terem guerras de religião, como as que vicejavam na Europa do século, praticavam uma religião da guerra (CASTRO, 2013, p. 212).

A guerra fundava-se na vingança pela morte de um guerreiro. Ao lembrar da perda desse ente, uma tribo podia mobilizar-se e buscar tribos aliadas para atacar a inimiga, para trazer como prisioneiros os responsáveis pela morte do guerreiro a ser vingado. A tribo inimiga atacada não era dizimada, e aqui reside um aspecto importante na manutenção da vingança e no rito do canibalismo, a conservação da memória. Ao realizar o rito canibal, o guerreiro matador tinha o direito de “tomar nomes nas cabeças de seus contrários” (CARDIM *apud* CASTRO, 2013, p. 229), isto é, adquirir mais um nome com o qual passa a ser conhecido, além de botoques faciais e esposas, elementos que conferem honra.

Manuela Carneiro da Cunha chama a atenção para a diferença etimológica das palavras “antropofagia” e “canibalismo”, embora tenham se tornado sinônimas. A primeira refere-se a um aspecto ritual; o segundo, à alimentação (CUNHA, 2009). Entretanto, a diferença parece residir somente na etimologia: a primeira tem origem grega e a segunda, com intermediação espanhola, indígena.

A proposta deste artigo é verificar como se constitui a vingança, paixão lexicalizada no auto, e com que finalidade o enunciador introduz essa configuração patêmica no discurso de cristianização indígena.

## **| A narrativa e seus personagens**

O auto *Na Festa de São Lourenço* é composto de cinco atos. O primeiro refere-se ao martírio de São Lourenço, com cinco estrofes escritas em espanhol, para serem cantadas conforme a melodia de uma canção indicada por Anchieta. A escolha dessa língua é significativa para o personagem, historicamente nascido na Espanha. E a escolha de São Lourenço é significativa para a associação com o ritual do canibalismo. O santo foi condenado à morte sobre uma grelha, instrumento de martírio que o identifica. No ritual Tupinambá, a vítima é esquartejada e assada sobre moquém, grelha feita de varas, e também tem partes escaldadas.

São Lourenço é o narrador da canção e não lamenta sua sorte. Afirma que o fogo do amor de Jesus arde mais do que aquele que martiriza seu corpo. Portanto, seu sofrimento carnal é mínimo diante do amor de e por Jesus. Essa condição é reforçada no quarto ato, no momento de sepultamento do santo, quando o Anjo, outro personagem, afirma que São Lourenço trazia na alma dois fogos com que resfriou as brasas de seu martírio: o fogo do Temor de Deus e do Amor de Deus.

O Ato II inicia-se com o diálogo entre três demônios, Guaixará, o líder, e seus auxiliares, Aimbirê e Saravaia, em tupi. O teor do diálogo relaciona-se ao prazer dos demônios com a cultura indígena por eles promovida, como o canibalismo, cujo ritual inicia-se com o consumo de cauim, bebida indígena fermentada, preparada exclusivamente pelas mulheres. A tradição indígena não mistura a bebida alcoólica com alimento. A pajelança, ritual exercido pelo pajé para promover a cura de enfermidades ou prever o futuro, entre outras finalidades, também é mencionada, assim como a poligamia. Com isso, há uma identificação direta da cultura indígena com o demônio.

São Lourenço volta à cena, acompanhado de São Sebastião e um Anjo. Os santos comportam-se como os “principais”, isto é, os guerreiros ou pajés honrados da aldeia, destituídos de poder coercitivo. Entretanto, sua condição de espíritos ou de entidades é bastante clara, inclusive reforçado pelo próprio Guaixará: “Qual? O Lourenço queimado? [...] Pois fui eu quem o queimou / e o assou ainda em vida” (ANCHIETA, 1977, p. 150); e, sobre São Sebastião: “O que eu flechei?” (ANCHIETA, 1977, p. 151). Para a fé cristã, o santo é onipresente e a ele se faz pedidos de sorte e de proteção. Para a religiosidade indígena, os espíritos fazem parte da natureza. Dessa forma, o fato de o guerreiro honrado e morto continuar como personagem da peça não é motivo de estranhamento para o público indígena.

Pela história recente em relação ao auto, Guaixará, Aimbirê e Saravaia, assim como outros demônios auxiliares que aparecem, eram chefes indígenas inimigos dos portugueses, derrotados e mortos no confronto da Baía de Guanabara:

Guaixará era índio de Cabo Frio e fora derrotado uma primeira vez, no ataque das duzentas canoas contra a cidade incipiente [Rio de Janeiro] junto ao Morro do Cão (julho de 1565). [...] Finalmente Araribóia, com ajuda dos soldados de Mem de Sá, o surpreendeu e derrotou (jan. 1567).

Aimbiré é descrito pelo próprio Anchieta na carta de Iperuí [Iperoig], como homem alto, seco, de catadura triste e carregada, que procurou mata-lo quando refém das pazes [Armistício de Iperoig] (a. 1563). [...] (CARDOSO in: ANCHIETA, 1977, p. 71)

Em nota, no auto, P. Cardoso indica o número de 180 canoas. Aimbirê, para selar a aliança com os franceses, casou uma de suas filhas com um francês, prática comum entre os Tupinambás.

Saravaia parece ser o nome de um espião dos franceses que se fingiu amigo dos índios aliados e depois os traiu, caindo finalmente morto também ele nas batalhas do Rio. No auto o Anjo e São Sebastião o obrigam a identificar-se, descrevendo seu caráter fingido (CARDOSO in: ANCHIETA, 1977, p. 71).

O Anjo corresponde ao *caraíba*, espécie de profeta que andava de tribo em tribo de forma independente. Aliás, o Anjo é denominado *Karaibebé* pelo enunciador. Segundo Castro (2013, p. 201-203), *karaiba* era um termo qualificativo de personagens míticos, *cara*, de *caraí*, com significado de “hábil, engenhoso, astuto”. Pierre Clastres utiliza o termo *karai* e explica tratar-se de uma entidade diferenciada do pajé, porque não pratica rituais e terapias de cura. “Esses homens situavam-se, total e exclusivamente, no campo da fala; falar era a sua única atividade: homens do discurso [...], que se diziam confiados a proferir em todos os lugares. Em todo lugar, de fato, e não apenas no seio de sua própria comunidade” (CLASTRES, 2011, p. 126). Anchieta (*apud* FAUSTO, 1992, p. 395 e CASTRO, 2013, p. 201) registra: “Todas estas invenções por um vocábulo geral chamam *Caraíba* que quer dizer como cousa santa, ou sobrenatural”. Segundo Fausto (1992, p. 385), os *caraíba* eram “grandes pajés” “que andavam pela terra, de aldeia em aldeia, profetizando e lhes falando de uma vida edênica”, a Terra Sem Mal:

Ela era o destino individual pós-morte dos matadores, daqueles que deixavam memória pela façanha guerreira; mas era também um ‘paraíso terreal’, inscrito no espaço, em algum lugar a oeste ou a leste, que podia ser coletivamente alcançado em vida. Era sobre este mundo que os grandes pajés – os *caraíba* – falavam em suas andanças, reatualizando uma escatologia guerreira e conferindo sentido ao movimento da sociedade sobre a face da terra (FAUSTO, 1992, p. 385-386).

A busca da Terra Sem Mal, situada a leste, explica a ocupação do litoral brasileiro pelos Tupi-Guarani, que se deveu a uma grande migração, segundo Pierre Clastres, poucas décadas antes da chegada dos colonizadores. No norte do país, algumas tribos pensaram encontrá-la a oeste e, assim, no começo do século XVI, chegaram à região do Peru, já ocupada pelos espanhóis. Fausto (1992) refuta a data (séc. XV) apresentada por Clastres,

bem como a explicação política apresentada pelo antropólogo francês para essas migrações, concordando com a grande movimentação provocada pelos *caraiíba*. Afirma que, no início da década de 1990, os estudos a respeito da migração Tupi ainda não eram conclusivos, havendo pelo menos duas hipóteses: migração de sul a norte e, mais recentemente formulada a partir de achados arqueológicos, de norte a sul, sendo o litoral totalmente ocupado entre 700-900 d.C. e 1000-1200 d.C. (FAUSTO, 1992, p. 382). “A última migração em busca da Terra Sem Mal ocorreu em 1947: ela conduziu algumas dezenas de índios Mbyá [Guarani do Paraguai] até a região de Santos, no Brasil” (CLASTRES, 2011, p. 131).

Os profetas responsáveis por essa movimentação, segundo Clastres (2011, p. 127), não eram alvo de hostilidade porque não pertenciam a nenhuma sociedade. Diziam-se serem filhos de mãe e de uma divindade, o que, para Clastres, é a evidência da recusa ao pai na sociedade patrilinear Tupinambá. E “os *caraiíba* eram figuras ambíguas, pois se podiam trazer saúde, abundância de alimentos e cativos, podiam também lançar a enfermidade e a morte” (FAUSTO, 1992, p. 395). A palavra “cativos” indica a manutenção da cultura da vingança. Entretanto, contradizendo Clastres, há relatos de que “profetas que caíam em desgraça junto aos seus seguidores eram frequentemente mortos” (CASTRO, 2013, p. 214).

Guaixará, como demônio, regozija-se com a presença dos santos, sente-se remozado e acredita que fugirão ao perceberem sua identidade, o carrasco de seus martírios. Entretanto, não é isso o que acontece e, com arrogância, segue desafiando os santos, até ser preso, junto com Aimbirê. É condenado à fogueira, curiosamente, pois, no início, afirma já estar assado. Guaixará é, dessa forma, eliminado.

Em meio à peleja verbal entre santos e demônios, Saravaia não é visto e aproveita para se esconder, sob ordens de Guaixará, mas os santos e Anjo sentem sua presença. Este terceiro demônio representa o covarde, porque não quer seu nome revelado e nem ser morto: “Oh! Não lhes diga meu nome, / não me mate agora aqui” (ANCHIETA, 1977, p. 156). O guerreiro indígena é aquele que, em mãos inimigas, não teme dizer o próprio nome, porque futuramente será vingado, nem teme listar os nomes daqueles que matou, para garantir sua própria morte, a execução da vingança. A Aimbirê, São Sebastião impõe a humilhação. Ordena: “Preso, estes grilhões arrasta! / Grita! Uiva!...” (ANCHIETA, 1977, p. 159).

No Ato III, aparecem os imperadores romanos Décio, conhecido por perseguir os cristãos, e Valeriano, quem condenou São Lourenço. Todos, inclusive São Sebastião, pertenceram ao século III.

Tem-se, então, a eliminação da relação temporal histórica, com a presença de personagens do séc. III e do séc. XVI, o que é relevante para a construção de uma narrativa mítica. A atemporalidade é uma característica e condição do mito (ELIADE, 2008). Para a cultura indígena, a narrativa mítica tem grande valor, assim, pode-se verificar nessa configuração uma das muitas estratégias adotadas no auto para a evangelização do indígena.

Neste ato, o Anjo oferece a Aimbirê e Saravaia os imperadores romanos para execução no ritual canibal. Historicamente, o *caraiíba* poderia orientar a tribo para proceder com uma guerra. Neste caso, o *caraiíba* oferece dois inimigos a serem sacrificados.

O cauim começa a ser consumido previamente e são chamados para o ritual outros demônios, Urubu, Jaguaruçu, Caborê e Tataurana. Segundo Cardoso (*In: ANCHIETA, 1977, p. 72*), são nomes que se referem a chefes tamoios vencidos na Baía de Guanabara, e todos partem ao encontro dos imperadores romanos. Era comum ao Tupinambá tomar um nome de animal. Por exemplo, Jacaré-guaçu era o nome pelo qual era conhecido o filho de Cunhambebe, chefe Tamoio inimigo dos portugueses (CARDOSO *In: ANCHIETA, 1977, p. 167*). No diálogo entre Cunhambebe e Hans Staden, ao argumento deste sobre a inexistência de canibalismo entre animais irracionais, Cunhambebe responde: “*Juauára ichê. Sou um jaguar*” (*apud CASTRO, 2013, p. 255*).

No auto, Décio mostra-se satisfeito com a morte de São Lourenço e conversa em castelhano com Valeriano, que avista o grupo de demônios. Décio acredita ser Júpiter vindo a lhe abençoar. Contudo, é Valeriano quem tem má impressão e acredita tratar-se de vingança. O calor desprendido pelo demônio começa a sufocá-los. Os demônios dirigem-se aos imperadores em castelhano, pois não têm problemas com as línguas. Identificam-se como originários do Paraguai e referem-se aos castelhanos como orgulhosos e cortesões, qualidades que pretendem assimilar ao comê-los.

Em determinado momento, os imperadores começam a falar em tupi. Décio chama por seus deuses, mas não é atendido. Assim, revolta-se contra seus deuses impotentes, o que leva o espectador a entender que servir a deuses não cristãos resulta no abandono à própria sorte. Com a cena, é possível comparar o martírio de São Lourenço, corajoso, à situação vergonhosa de medo diante do sacrifício dos imperadores.

Aimbirê e Saravaia, assim como os demais demônios, são mantidos para constituírem-se como ameaças, em vários sentidos: como próprios demônios que irão devorar “os que pecam mais” (ANCHIETA, 1977, p. 178), para deixar claro que estarão sempre a provocar tentações nos fiéis, para deixar bem marcado que a cosmogonia indígena é a de agrado de espíritos malignos e a morte nas suas mãos é humilhação. Uma morte humilhada não merece vingança. Além disso, não há mais romanos para vingar os imperadores. E São Lourenço, assim como São Sebastião, está vingado. Eis mais uma estratégia para aplacar o motor da sociedade Tupinambá, a vingança, paixão que será discutida adiante.

Saravaia toma novo nome, Cururupeba, chefe indígena que teria desobedecido as regras de Mem de Sá, citado no poema *De Gestis Mendi de Saa* (ANCHIETA, 1563). Essa referência e sua característica física “menor” indicam tratar-se de guerreiro novato, talvez aquele prestes a trocar o nome de infância no ritual canibal, como matador. Em uma passagem, Saravaia dirige-se a Aimbirê chamando-o de “meu avô” (ANCHIETA, 1977, p. 166), tratamento dado a índios mais velhos.

O ato seguinte compõe-se da encenação do sepultamento de São Lourenço, seguido dos sermões do Anjo, em português, e do Temor de Deus e Amor de Deus, em espanhol. Os dois últimos personagens são duas instâncias abstratas personificadas. A imagem do sepultamento tem o sentido de sacralizar o espaço do novo povoado, São Lourenço dos Anjos, o que é muito importante para um povo cuja “extrema religiosidade” é “social e coletiva”, “antes de ser individual e privada” (CLASTRES, 2011, p. 98), constituída e mantida graças aos mitos. O santo espanhol passa a fazer parte da mitologia indígena como um guerreiro protetor.

Ao final, crianças índias cantam em tupi as graças de terem se convertido e abandonado as antigas tradições. É a estratégia de se colocar, na boca das crianças indígenas, as palavras que reforçam a fé e os perigos das tentações, em forma de canto. Assim, no nível do enunciado, evidencia-se o sucesso da catequização, especialmente sobre a geração futura.

## **| A vingança em Na Festa de São Lourenço**

A vingança está lexicalizada no Ato II, quando Guaixará se apresenta a São Lourenço, “eu sou o andirá-guaçu, / canibal, demo que vinga” (ANCHIETA, 1977, p. 154), e no Ato III, nas vozes dos imperadores Valeriano, “Mais temo eu que ali vem / a seus tormentos vingar, / e a nós outros enforcar” (ANCHIETA, 1977, p. 170) e de Décio, “Deus me abrasa, por meu dano, / vingando seu servo amado [São Lourenço]” (ANCHIETA, 1977, p. 177).

Conforme mencionado, a religiosidade Tupinambá fundamenta-se na guerra de vingança, ou melhor, na “revindita compulsória” (FERNANDES *apud* CASTRO, 2013, p. 257), isto é, na vingança sobre a vingança sedimentada numa ordem, numa obrigatoriedade, neste caso, cosmogônica. A expressão “revindita compulsória” é relevante para esta análise, já que trata de duas categorias semânticas, uma lexicalizada, a vingança, e a outra subjacente, mas que organiza o mundo Tupinambá e justifica a sanção pragmática sobre os imperadores, proposta pelo Anjo aos demônios Aimbirê e Saravaia: a justiça.

Escritos dos primeiros cronistas e padres relatam, com espanto, que as guerras entre tribos ocorriam por motivo de vingança pela honra – e não por posses ou terras e, não se pode esquecer, por religião, como foram as Cruzadas. Ao afirmar que Guaixará é o “canibal, demo que vinga”, o enunciador está referindo-se à prática indígena que foi a pedra no sapato dos jesuítas. Segundo o relato de Frade Thevet (*apud* CASTRO, 2013, p. 198) sobre uma visita feita ao morubixaba Pindabuçu, que se encontrava acamado, este mostrou-se disposto a abandonar os hábitos indígenas (poligamia e ausência de instituições de autoridade e de leis), o canibalismo e a adotar vestuário, cabelos e barbas como os europeus, inclusive “honrar” a Deus como os cristãos. A exceção seria a vingança, que jamais poderia ser abandonada, nem por ordem divina. Não exercer o direito à vingança acarretaria a Pindabuçu merecer morrer de vergonha – e vergonhoso é morrer sem honra e ter sua carne putrefata. Destaca-se que o ritual do canibalismo e o da vingança são instâncias distintas.

A vingança era um elemento observado na vida dos Tupinambá e incompreendido pelos colonizadores. De acordo com Fiorin (2007, p. 10), “os arranjos modais que têm um efeito de sentido passional são definidos pela cultura”. O auto, além de ser escrito em três línguas (português, majoritariamente, tupi e castelhano) foi escrito por um europeu para um público indígena, em sua maioria. A vingança aparece lexicalizada nas falas dos personagens representantes do mal, mas também é proposta pelo Anjo, representante do bem e do cristianismo. A seguir, será esmiuçado este aspecto que constituiria um paradoxo.

O programa narrativo da vingança supõe que o ofendido puna o ofensor para restabelecer o equilíbrio, correspondendo a uma sanção pragmática, de maneira a satisfazer o ofendido:

Um tal equilíbrio de sofrimento é um fenômeno intersubjetivo, uma regulação social das paixões. O programa narrativo da vingança, entretanto, não se esgota dessa forma. Na verdade, o sofrimento de S<sub>2</sub> provoca o prazer em S<sub>1</sub> – uma satisfação que normalmente acompanha qualquer PN de sucesso – o que, para ser direto, é o prazer de estar prejudicando seu inimigo. A vingança é, portanto, no plano individual, um reequilíbrio de desagrado e de prazer, que não se restringe ao plano social (GREIMAS, 1983, p. 241, tradução nossa<sup>4</sup>).

Na peça em questão, a ofensa está no enunciado proferido pelo Anjo, dirigido a Aimbirê: “Para teu despojo imenso / ficam os imperadores / que mataram São Lourenço” (ANCHIETA, 1977, p. 166). O ofendido é São Lourenço, pois, mesmo morto, ainda é um personagem do auto. Para a audiência indígena, soma-se ao santo o caráter nobre do guerreiro, que enfrenta a morte sem se lastimar. O santo, porém, não poderia comportar-se como os índios, em corroboração à “religião da guerra”. Assim, aos demônios é dada a oportunidade de realizar o ritual de canibalismo. No enunciado, entende-se a vingança como uma reparação pragmática pelo ofendido ao seu ofensor. Entretanto, a vingança para os Tupinambá, para o público da época, é compreendida em seu contexto cultural.

Dessa forma, é preciso, neste ponto, tratar do sentido da vingança para o europeu e para o Tupinambá. Para a fé católica, a vingança é um ato vil, embora tolerado se se pensar na punição por traição no matrimônio, por exemplo. Com a organização da sociedade em torno de leis, a justiça é a instância que regula o caráter legítimo da vingança. Conforme afirma Greimas, a vingança é um fenômeno intersubjetivo, daí ter um aspecto de regulação social, mas é uma paixão pessoal: é em nível pessoal que se dá o reequilíbrio entre prazer e desprazer. O sujeito ofendido é modalizado pelo querer e pelo poder-fazer, instaurando-

---

4 No original: “Un tel équilibre de souffrances est un phénomène intersubjectif, une régulation sociale des passions. Le programme narrative de vengeance ne se trouve pas encore épuisé de ce fait. En effet, la souffrance de S<sub>2</sub> provoque le plaisir de S<sub>1</sub> – une satisfaction qui accompagne normalement tout PN réussi – qui, pour dire les choses brutalement, se réjouit d’avoir fait souffrir son ennemi. Le vengeance est, par conséquent, sur le plan individuel et non plus social, un rééquilibrage des déplaisirs e des plaisirs”.

se o sujeito reparador da falta. São Lourenço, na trama, não é modalizado pelo querer-fazer, muito menos pelo poder-fazer. É o Anjo que se instala como o sujeito do querer e os demônios, do poder-fazer.

A princípio, o programa narrativo da vingança é um programa de liquidação da falta ou da ofensa (BARROS, 1990). Porém, para o Tupinambá, a vingança não restabelece o equilíbrio, ao contrário, provoca nova ofensa que gera outra vingança. Trata-se de uma questão cultural, como indicado acima. A sua recorrência significa a conservação da memória:

A vingança não era assim um simples fruto do temperamento agressivo dos índios, de sua incapacidade quase patológica de esquecer e perdoar as ofensas passadas; ao contrário ela era justamente a instituição que produzia a memória. Memória, por sua vez, que não era outra coisa que essa relação ao inimigo, por onde a morte individual punha-se a serviço da longa vida do corpo social (CASTRO, 2013, p. 233-234).

Há um dado importante nessa colocação: “a morte individual punha-se a serviço da longa vida do corpo social”. Morrer nas mãos dos inimigos e ser por eles devorado era uma grande honra, mas ofendia a de seu grupo:

É que a honra, afinal, repousava em se poder ser motivo de vingança, penhor do perseverar da sociedade em seu próprio devir. O ódio mortal a ligar os inimigos era o sinal de sua mútua indispensabilidade; este simulacro de exocanibalismo consumia os indivíduos para que seus grupos mantivessem o que tinham de essencial: sua relação ao outro, a vingança como *conatus vital* (CASTRO, 2013, p. 234).

Outro ponto a ser considerado é a efetivação da vingança no programa narrativo do auto. No enunciado, Guaixará seria o ofensor de São Lourenço, a quem a sanção deveria ser dirigida. Porém, ele foi silenciado no segundo ato. Passam a ser alvo da vingança os imperadores Décio e Valeriano. O sujeito da ação, que deveria ser São Lourenço, é um grupo de demônios motivado pelo Anjo, que se configura como sujeito manipulador. Para a lógica cristã, o sujeito manipulador não macula sua imagem (e suas mãos) com o rito canibal. E nem São Lourenço é diretamente envolvido. Para a lógica Tupinambá, o Anjo é o *caráíba*, que, associado à lógica cristã, é vindo dos céus, e que ordena a execução dos imperadores para o bem da aldeia, protegida por São Lourenço. Daí os demônios afirmarem serem mandados pelo Santo para concluírem a vingança, quando se apresentam a Décio e a Valeriano. No nível do enunciado, Aïmbirê afirmar que está sob ordem do santo pode ser explicado por essa complexa relação social indígena. Portanto, São Lourenço, como guardião da aldeia, é o seu maior representante e por ela é representado:

[...] ele [o canibalismo] era o aspecto e o modo da vingança que cabia à coletividade dos captos e seus aliados (ao passo que a execução ritual era levada a cabo por um só homem, que não comia da carne do contrário); neste sentido, era a

máxima socialização da vingança, pela qual todos os devoradores se afirmavam como inimigos dos inimigos [...] (CASTRO, 2013, p. 257).

Na peça, São Lourenço é vingado com a morte de Valeriano e, na enunciação, dos cristãos sobre Décio, para satisfação (secreta) dos jesuítas.

No enunciado, os que se mostram satisfeitos são os demônios. Entretanto, não estão satisfeitos com a vingança, como seria de se esperar do programa narrativo, mas com a possibilidade de executar o ritual canibal. Os demônios não foram ofendidos pelos imperadores, mas têm satisfação em praticar um ato pertencente à cultura Tupinambá. Portanto, a satisfação pessoal deles não se relaciona à vingança.

Conforme anunciado anteriormente, é o senso de justiça que justifica tanto a “revindita compulsória” quanto a vingança sobre os imperadores romanos. Na medida em que a vingança é uma instituição social na vida Tupinambá (“neste sentido, era a máxima socialização da vingança”), ela deixa de ser individual para ser social e, assim, constitui-se como justiça.

Embora não haja leis escritas na sociedade indígena, existe o senso do que é justo. Ao se deflagrar uma guerra, o invasor não procede com a dizimação da tribo inimiga. É levado um número pequeno de prisioneiros, em torno de cinco, a serem sacrificados e comidos. Essa condição mantém a sobrevivência de inimigos que, em outro momento, farão justiça em memória dos guerreiros sacrificados.

A palavra justiça adéqua-se a essa situação, porque significa prover, suprimir ou punir de acordo com o que é justo, na medida certa, sem excessos. A retaliação, a vingança Tupinambá se dá de forma justa e, dessa forma, é aceita socialmente. A satisfação não está no ato de vingança em si, mas na honra e prestígio que o guerreiro matador adquire.

Como se percebe, há uma relação tênue e muito delicada entre vingança e justiça. A bem da verdade, a definição do estado de alma como vingança ou como justiça depende do tipo de olhar do outro. Para os índios, o programa narrativo de canibalismo, por exemplo, é sentido como justiça; para os brancos, vingança extremamente violenta. Para os índios, o canibalismo ocorre em uma esfera coletiva; para os brancos, na esfera individual.

É possível que o enunciador tenha depreendido essa condição em relação à vingança do índio, mas por não haver uma instância reguladora e pela selvageria do canibalismo, a palavra justiça jamais seria empregada. Essa suposição parte da outra vingança enunciada: a do Anjo, proposta para vingar São Lourenço.

Espera-se do cristão que este perdoe as ofensas alheias, a exemplo de Cristo e de Deus. Assim, como se explica a vingança proposta pelo Anjo? No enunciado, o personagem não utiliza a palavra vingança, são os imperadores que se referem a ela. Como um juiz, o Anjo condena os imperadores, assim como faz no momento em que manda prender

os demônios. Como um *caráiba*, o Anjo orienta as ações tanto dos santos como dos demônios, mas em uma encenação que seria a imaginada ao julgamento das almas na morte.

Com a cena do sepultamento de São Lourenço, o sentimento que se pretende produzir no enunciatório é de justiça feita, com a condenação dos demônios e dos imperadores. Os demônios Aimbirê e Saravaia revelam satisfação com o ritual canibal, realizado sob ordens de um juízo superior.

A justiça, cujo sentido é mais positivo que vingança ou retaliação, aparece rotulada com o léxico vingança. Todavia, é a justiça que apazígua os sentidos, que restabelece a relação entre ofensor e ofendido, de forma justa e socialmente aceita, tanto entre cristãos quanto entre Tupinambás. Para este último grupo, reiterando o que já foi afirmado, culturalmente, a justiça praticada por uma tribo abre a possibilidade para a justiça a ser efetuada pela tribo inimiga. No auto, a justiça proposta pelo Anjo estabelece a ordem, de forma a liquidar a “revindita compulsória” e cria a imagem, para o enunciatório indígena, do que seria o Juízo Final.

## **| Estratégias do enunciador e seu contexto**

Já se apontou que o auto anchietano foi utilizado como estratégia de catequização indígena, por conta do elemento visual (encenação), da utilização de versos e de três línguas faladas na América colonial, o tupi, o espanhol e o português. A língua tupi, sem sombra de dúvida, foi uma das grandes estratégias para o colonizador se fazer entender.

Entretanto, com a análise acima, foi possível perceber que a vingança lexicalizada também se constituiu como estratégia preponderante do enunciador para convencer o Tupinambá a aderir ao cristianismo e a abandonar a sua tradição. Conforme visto, para os índios, tem-se aí o sentido de justiça, cuja finalidade é fazer o reequilíbrio passional.

Vale apontar aqui outra estratégia, apresentada por Cardoso (*In: ANCHIETA, 1977*), relativa à estrutura da peça:

Chegamos pouco a pouco à convicção de que o Auto de Anchieta se inspirara, em sua contextura, dos costumes indígenas; e em sua prosódia e métrica, do estilo de Gil Vicente. Pois sempre em suas peças se encontra uma parte central em diálogo, que nas composições maiores se divide em dois atos; em redor dessa parte principal nota-se uma introdução ou ato inicial, e dois atos posteriores, dança e despedida, em música e canto. *Essas partes ou atos correspondem ao cerimonial indígena do recebimento de personagem insigne que visita a taba ou aldeia.* Das quatro ou cinco partes ou atos, só a parte central contém a ação dramática através do diálogo. As outras partes, inicial e finais, são líricas e menores em geral (ANCHIETA, 1977, p. 8, grifo nosso).

Cardoso considera as partes cantadas ou dançadas como elementos acessórios, mas certamente foram utilizadas de forma estratégica, pois “tomavam as toadas de canções e passos de danças índias, portuguesas ou espanholas, como às vezes o indica o próprio Anchieta” (CARDOSO *In*: ANCHIETA, 1977, p. 8).

Trata-se, portanto, de uma tradução “nos códigos tupi” (PISNITCHENKO, 2004, p. 23), que talvez tenha sido bastante eficaz na transmissão da mensagem do Deus cristão para os índios que aceitaram o convívio com os portugueses, em parte receptivos à ideia da busca pela Terra Sem Mal, outra parte em razão de antigas narrativas que profetizavam a vinda do branco, identificado “como um sujeito que estava voltando para casa, mas não se sabia mais o que ele pensava, nem o que ele estava buscando” (KRENAK *apud* FERNANDES, 2014, p. 29).

O cerimonial de recebimento de visitante é descrito por Cardoso a partir de relatos de outros missionários. Num primeiro momento, o visitante é avistado e recebido por alguns integrantes da aldeia, que procedem com a limpeza do caminho. O visitante é conduzido a uma oca, onde é recebido com choros, o que seria uma saudação pelo que possivelmente passou durante a viagem. Em seguida, os chefes índios vão ao seu encontro para ouvir a história sobre sua viagem. Num terceiro momento, os chefes discutem sobre a natureza da visita, se é boa para deixá-lo em paz na tribo, ou má, com a condenação à morte. Em qualquer caso, há festejos com dança, canto e música. É possível que esse festejo se refira ao ritual do pajé para comunicar-se com os espíritos, para saber se o visitante seria bom ou mau. “Se é bom o visitante, como era o caso dos Padres, o próprio principal, no dia seguinte, logo de madrugada, faz uma espécie de pregação pelo povoado” (CARDOSO *In*: ANCHIETA, 1977, p. 52).

Em geral, nos autos de Anchieta, o primeiro ato compõe-se de uma procissão ou desfile festivo acompanhado de música ou dança, até o adro da igreja. Sua fachada serve de cenário para o segundo ato, correspondendo ao pouso do visitante e diálogo com os chefes indígenas. “O diálogo deste com os que o saúdam e dos chefes em si, inspirou a Anchieta a parte central do auto, o conluio dos diabos contra o visitante, missionário ou santo, que com o auxílio do anjo vem proteger e reformar espiritualmente a aldeia ou vila” (CARDOSO *In*: ANCHIETA, 1977, p. 53).

De acordo com o cerimonial de recepção Tupinambá, Guaixará é o visitante da aldeia dos Temiminós e está acompanhado de Aimbirê e Saravaia. Para vangloriar-se dos feitos, enumera tribos e povoados que agem conforme seus desejos. Em meio ao diálogo, uma personagem feminina, de mais idade, aparece.

É original [em relação à *Festa de Natal*] a introdução de uma figura que passa rápida sobre a cena, mas que é significativa: uma velha índia recebe Guaixará, como se fosse o rei da festa, com os ritos de honra dos hóspedes insígnies, e depois repara em seu erro, grandemente despeitada (CARDOSO *In*: ANCHIETA, 1977, p. 72).

O rito de honra, apontado em rubrica, é “chorá-lo” (ANCHIETA, 1977, p. 147). Ao perceber o engano, a senhora anuncia que o denunciaria a Piracaê, seu marido, se este estivesse vivo. Não custa lembrar que Guaixará é Tamoio, e Piracaê, Temiminó, de trincheiras opostas. A aparição da mulher parece algo inesperado, mas tem a sua razão histórica. As mulheres mais velhas foram as “grandes inimigas dos jesuítas nessa história de acabar com o canibalismo” (CASTRO, 2013, p. 257). Segundo Castro, essa reação poderia estar relacionada ao fato de que às mulheres a longevidade e a honra se adquirem com o canibalismo, diferentemente do guerreiro matador, que não ingere o inimigo. A mulher pode, inclusive, matar o inimigo, mas não pode quebrar seu crânio (a vingança se efetiva na quebra do crânio, é neste ato que o guerreiro adquire honra, não no canibalismo). Elas são referidas negativamente mais de uma vez ao longo do auto, sendo até comparadas às bruxas (fazem magia, são traiçoeiras, seduzem):

As velhas são más de fato:  
fazendo suas magias  
exaltam as fantasias,  
lançam a Deus desacato,  
e a mim encham de honrarias.

[...]

Regorgita a igaçaba  
as velhas tentam os seus  
com cauim que não acaba

[...]

Essas velhas se injuriam  
e se odeiam com prazer.  
Não cessam de maldizer;  
e ao maldizer maliciam

Pecam as desvergonhadas,  
e tecendo mil intrigas,  
com drogas do mato e figas,  
cuidando de ser amadas,  
fazem-se belas e amigas (ANCHIETA, 1977, p. 149, 155 e 157).

A introdução desta personagem, portanto, serve para marcar bem o problema a ser enfrentado pelos novos cristãos.

Seguindo a estrutura do auto, “o regozijo da vitória destes últimos [santos e Anjo] sobre o diabo se manifesta por dança, canto ou música, antes da despedida. É o 3º ato nas peças de Anchieta” (CARDOSO *In*: ANCHIETA, 1977, p. 53).

No quarto ato, tem-se a conclusão moral com os sermões do Temor e Amor de Deus, o que corresponde à “pregação” pela aldeia. Há variações quanto ao número de atos, especialmente em peças maiores, algumas vezes sendo o segundo ato o desdobramento do primeiro.

A figura do demônio também foi estrategicamente utilizada por Anchieta:

Os índios acreditavam em seres malévolos que se lhes atravessavam nas estradas para estorvar-lhes o caminho da aldeia. Chegava a tanto esta credence que se imaginavam encontrados, ameaçados, espancados e até mortos por eles. Atesta o mesmo Anchieta: “É conhecido e anda na boca de todos que existem certos demônios que os Brasis chamam Corupira, que muitas vezes lhes aparecem nos matos, os açoitam, ferem e matam...” (CARDOSO *In*: ANCHIETA, 1977, p. 53).

A encenação do cerimonial de recebimento de pessoa ilustre foi uma forma de mostrar ao índio que, conforme sua tradição, o Anjo é o *caraiíba* de boas intenções, e os demônios, espíritos maus. Os santos, no caso do auto analisado, são guerreiros protetores, entidades a serem incorporadas em sua mitologia.

Cardoso considera, em mais de uma passagem, de menor valor o primeiro e último atos, como “mais elemento lírico que verdadeiro teatro de ação” (*In*: ANCHIETA, 1977, p. 53). É necessário salientar que o auto no todo teve importância para a sensibilização do índio. O auto revela que o enunciador soube compreender o seu interlocutor e utilizou-se de aspectos culturais do próprio nativo para tentar transmitir a fé e a moral católica, não apenas a língua para se fazer entender (sem esquecer do colono, também afeito à música e às festividades). Salienta-se o verbo “tentar” porque, efetivamente, a conversão não foi tarefa fácil:

Os impedimentos que ha para a conversão e perseverar na vida cristã de parte dos Indios, são seus costumes inveterados [...] como o terem muitas mulheres; seus vinhos em que são muito continuos e em tirar-lhes há ordinariamente mais dificuldade que em todo o mais [...] Item as guerras em que pretendem vingança dos inimigos, e tomarem nomes novos, e titulos de honra; o serem naturalmente pouco constantes no começado e sobretudo faltar-lhes temor e sujeição [...] (ANCHIETA *apud* CASTRO, 2013, p. 189).

Por volta de 1560, os índios que tiveram contato com os jesuítas, especialmente os Tupiniquins de São Paulo, já haviam abandonado o canibalismo. Aparentemente, entre os Carijós (Guarani), no Paraguai, os índios haviam se tornado monógamos e “excelentes cristãos, [...] não comiam gente, tinham chefes de verdade, obedeciam aos padres”

(CASTRO, 2013, p. 209). O excerto acima refere-se a anotações de Anchieta feitas em 1584, três anos antes da representação de *Na Festa de São Lourenço*.

A eficácia da mensagem também é relativizada nos estudos antropológicos. A adesão ao cristianismo foi mais uma característica da cultura tupinambá, fundamentada em uma “afinidade relacional”, um desejo de “absorver o outro” (CASTRO, 2013, p. 206-207), do que conversão de fato. Isto é, “a cultura estrangeira foi muitas vezes visada em seu todo como um valor a ser apropriado e domesticado, como um signo a ser assumido e praticado enquanto tal” (CASTRO, 2013, p. 223). Nos anos iniciais, os grupos Tupinambá, amistosos aos portugueses, mostraram-se receptivos, não apenas curiosos, mas desejosos de ser como esses desconhecidos “irmãos” (FERNANDES, 2014, p. 26). Outras passagens revelam que a condição para a conversão (interpretada de forma diferente entre índios e jesuítas) era a cura de uma enfermidade, portanto, o jesuíta, enquanto “poderoso pajé” precisava garantir que a adequação ao modo de vida cristão levaria à cura da doença.

## | Conclusão

A partir da análise da configuração patêmica da vingança, no auto *Na Festa de São Lourenço*, foi possível depreender uma série de articulações que revelaram haver um outro sentido para a paixão lexicalizada. A vingança descrita no texto é, na realidade, justiça.

Esse estudo permite, ainda, refletir sobre o termo utilizado em seu contexto antropológico, perspicazmente observado na expressão “revindita compulsória”, cunhada em 1949. O léxico “vingança” sempre foi empregado pelos primeiros cronistas do Brasil por causa da identificação do ato com o canibalismo, que era uma cena de barbárie para os olhos estrangeiros. O termo “justiça” nunca seria utilizado em uma produção como a elaborada por Pe. Anchieta, por não haver uma instância jurídica a determinar a obrigatoriedade dos ritos de vingança e a cosmogonia Tupinambá não ser aceita pelo jesuíta.

Entretanto, pela ótica Tupinambá, pelo caráter justo da vingança, é possível afirmar que há justiça. E, pela ótica cristã, a vingança lexicalizada no auto e promovida pelo Anjo é, na verdade, a prática da justiça.

## | Agradecimentos

À CAPES, pela bolsa de doutoramento, entre 2014 e 2017.

## | Referências

ANCHIETA, J. de. *Teatro de Anchieta*. São Paulo: Loyola, v. 3, 1977. Originais acompanhados de tradução versificada, introdução e notas pelo P. Armando Cardoso S. J.

BARROS, D. L. P. de. Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos. *Cruzeiro Semiótico*, Porto, v. 11/12, p. 60-73, 1990.

CAMINHA, V. M. *Arte e missão: o teatro de conversão na América portuguesa (século XVI)*. 2010. Dissertação (Mestrado em História Social) - Centro de Educação e Humanidades, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2010.

CASTRO, E. V. de. O Mármore e a Murta: sobre a inconstância da alma selvagem. *In: CASTRO, E. V. de. A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. cap. 3, p. 183-264.

CLASTRES, P. *Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CUNHA, M. C. da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DUARTE, M. F. *Teatro sombrio: o demônio em cena nos trópicos. O papel do teatro anchietano no processo de colonização da América portuguesa no século XVI*. Rio de Janeiro, 2012. Dissertação (Mestrado em História Política) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Centro de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

DUARTE, M. F. A cruz e o trono: o armistício de Iperoig, o auto de São Lourenço e a vitória portuguesa sobre a França Antártica. *Navigator*, v. 10, n. 19, p. 11-18, 2014. Disponível em: [http://www.revistanavigator.com.br/navig19/N19\\_index.html](http://www.revistanavigator.com.br/navig19/N19_index.html). Acesso em: 15 jun. 2014.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008 [1992].

FAUSTO, C. Fragmentos de História e Cultura Tupinambá: da etnologia como instrumento crítico de conhecimento etno-histórico. *In: CUNHA, M. C. da (org.). História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura; FAPESP, 1992. p. 381-396.

FERNANDES, E. Irmão que vem do mar. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, n. 100, p. 26-29, jan. 2014.

FIORIN, J. L. Semiótica das Paixões: o ressentimento. *Alfa*, São Paulo, v. 1, n. 51, p. 9-22, 2007.

GREIMAS, A. J. De la colère: étude de sémantique lexicale. *In: GREIMAS, A. J. Du Sens II: Essais sémiotiques*. Paris: Editions Du Seuil, 1983.

KALTNER, L. F. Buffo Planus: o morubixaba Cururupeba no “De Gestis Mendi de Saa”. *Brasil-Europa - Correspondência Euro-Brasileira*, v. 129, n. 1, 2011 [não paginado]. Disponível em: [http://www.revista.brasil-europa.eu/129/Indice\\_129.html](http://www.revista.brasil-europa.eu/129/Indice_129.html). Acesso em: 1 jul. 2014.

PISNITCHENKO, O. *A arte de persuadir nos autos religiosos de José de Anchieta*. 2004. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

**Como citar este trabalho:**

HATTA, Luli; MELLO, Luiz Carlos Migliozi Ferreira de. A vingança em “Na festa de São Lourenço”. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 204-221, jun. 2022. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em “dia/mês/ano”. <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v15i1.8551>.

# AUTORITARISMO, CONVICÇÃO E SERIEDADE: ANÁLISE DO ÉTHOS DO DISCURSO DE AUTOAJUDA PARA A TERCEIRA IDADE

## AUTHORITY, CONVICTION, SERIOUSNESS: ANALYSIS OF THE ETHOS OF SELF-HELP DISCOURSE FOR THE ELDERLY

Michele Cristina UEDA<sup>1</sup>

Sandra Denise GASPARINI-BASTOS<sup>2</sup>

Anna Flora BRUNELLI<sup>3</sup>

**Resumo:** Neste trabalho, adotando o ponto de vista da Análise do Discurso francesa, tratamos do éthos do discurso de autoajuda para a terceira idade, isto é, da imagem que o enunciador desse discurso projeta de si ao enunciar. Para tanto, com base em estudos funcionalistas, especialmente na classificação da modalidade proposta por Hengeveld (2004), analisamos a expressão lexical da modalidade nesse discurso, o que se deve ao fato de a modalidade ser uma forma de expressão da subjetividade do enunciador. Também consideramos outros aspectos textuais, como temas e léxico empregados, a fim de identificarmos os tons presentes. A análise revela que predominam nesse discurso um tom autoritário e um tom sério. Diante desse resultado, verificamos que o discurso de autoajuda para a terceira idade tem características que o diferenciam consideravelmente do discurso de autoajuda convencional, que trata do sucesso profissional e financeiro. Entre essas diferenças, está o fato de ser um discurso bem menos otimista.

**Palavras-chave:** Discurso de autoajuda. Terceira idade. Éthos. Modalidade. Tom.

---

1 Mestranda da UNESP – Universidade Estadual Paulista. E-mail: michelebarquete@hotmail.com

2 Docente da UNESP – Universidade Estadual Paulista. E-mail: sandra.gasparini@unesp.br

3 Docente da UNESP – Universidade Estadual Paulista. E-mail: anna.brunelli@unesp.br

**Abstract:** In this work, based on French Discourse Analysis, we investigate the ethos of self-help discourse for the elderly. The ethos is basically the image that the enunciator projects from himself in his own discourse. For this investigation, based on functionalist studies, especially the classification of the modality proposed by Hengeveld (2004), we analyze the lexical expression of the modality in this discourse, which is due to the fact that the modality is a form of expression of the subjectivity of the enunciator. We also considered other textual aspects, such as themes and lexicon used, in order to identify the tones present in this discourse. The analysis reveals that an authoritarian tone and a serious tone predominate in self-help discourse for the elderly. Given this result, we find that this discourse has a few characteristics that differentiate it considerably from the conventional self-help discourse, which deals with professional and financial success. Among these differences is the fact that it is a much less optimistic discourse.

**Keywords:** Self-help discourse. Elderly. Ethos. Modality. Tone.

## 1. Introdução

Neste trabalho, adotando o ponto de vista da Análise do Discurso francesa, com ênfase nas reflexões desenvolvidas por Dominique Maingueneau sobre o *éthos* discursivo<sup>4</sup>, analisamos o *éthos* do discurso de autoajuda para a terceira idade. Mais exatamente, investigamos a imagem que o enunciador projeta de si em seu discurso por meio do seu modo de enunciar. Nosso intuito é o de contribuir não só com as reflexões sobre o discurso de autoajuda, um tipo de discurso que há anos vem circulando com bastante intensidade, como também com os estudos sobre as produções relativas à terceira idade, tema que tem despertado cada vez mais interesse da sociedade de modo geral, o que se deve, provavelmente, ao aumento da longevidade da população brasileira nas últimas décadas, conforme revelam pesquisas do IBGE a esse respeito.

Segundo Maingueneau (2008), todo discurso projeta uma determinada imagem do enunciador. Embora essa imagem, o *éthos*, seja apreendida no ato da enunciação, não é exatamente explícita no discurso, já que não constitui o objeto do discurso propriamente dito. Ou seja, o *éthos* não se reduz ao conteúdo do discurso, ou melhor, não se reduz ao que o enunciador diz sobre si mesmo, mas diz respeito à imagem que o enunciador projeta de si por meio de seu próprio discurso, como um todo. A esse respeito, Amossy (2005, p. 9, grifo nosso) afirma:

---

4 Como se sabe, a partir da década de 80, com o refluxo do marxismo e da psicanálise, a Análise do Discurso de linha francesa se expandiu em direções distintas, afastando-se de uma certa forma, em algumas de suas novas tendências, do projeto inicialmente elaborado por Michel Pêcheux. As reflexões desenvolvidas por Dominique Maingueneau sobre a discursividade, incluindo aí seus diversos trabalhos sobre a noção de *éthos* discursivo, podem ser tomadas dentro do contexto de renovação da disciplina que, a partir da segunda metade da década de 80, foi desencadeado graças à concorrência de correntes pragmáticas, daí o forte interesse do autor por questões enunciativas, como a cena de enunciação, a *déixis* discursiva etc. (cf. MAINGUENEAU, 2006, 2015).

Não é necessário que o locutor faça seu autorretrato, detalhe suas qualidades nem mesmo que fale explicitamente de si. **Seu estilo, suas competências linguísticas e enciclopédicas, suas crenças implícitas são suficientes para construir uma representação de sua pessoa.** Assim, deliberadamente ou não, o locutor efetua em seu discurso uma apresentação de si.

Ainda de acordo com Maingueneau, a imagem do enunciador está ancorada em três aspectos: uma vocalidade, um caráter e uma corporalidade. A vocalidade, que pode se manifestar por uma multiplicidade de tons, diz respeito a um tipo de entonação que caracteriza os discursos, sejam eles orais ou escritos, e que está associada a um conjunto de traços psicológicos (o caráter). A corporalidade, por sua vez, remete a uma representação do corpo do enunciador, e diz respeito a uma certa constituição física ligada a um modo específico de habitar o mundo, o que pode envolver até uma forma específica de se vestir. Esses aspectos, cuja precisão pode variar consideravelmente conforme o tipo de discurso, remetem conjuntamente a estereótipos culturais, daí a ideia de que o éthos diz respeito a uma representação “avaliada”, na medida que “falar é uma atividade erguida sobre valores supostamente partilhados” (MAINGUENEAU, 2020, p. 9).

Em um trabalho sobre o discurso de autoajuda, Brunelli (2004, p. 141) verifica que o éthos do discurso de autoajuda que trata de sucesso profissional e de ascensão financeira é o éthos do “homem seguro, autoconfiante e autocentrado, que está voltado para os seus objetivos e que age em busca de seu próprio bem”. Tendo em vista o resultado descrito pela autora, podemos considerar a confiança expressa no modo de enunciar como uma das características do discurso de autoajuda. Trata-se, então, de verificarmos se essa também é uma das características do discurso de autoajuda para a terceira idade.

Nossa escolha pelo segmento editorial da autoajuda como objeto de estudo deve-se ao fato de essa linha editorial ter alcançado grande evidência no mercado de vendas, não só no Brasil, como também em outros países do mundo. Nossa decisão de analisar obras destinadas à terceira idade se justifica também pelo fato de se tratar de um tipo de cópua ainda não investigado pelos estudos sobre o discurso de autoajuda. O lançamento de obras de autoajuda destinadas a esse público pode ser justificado pelo aumento significativo de pessoas dessa faixa etária nas últimas décadas. Pesquisas realizadas pelo Instituto de Geografia e Estatística (IBGE)<sup>5</sup> a esse respeito apontam para o fato de que, em cerca de alguns anos, os indivíduos da chamada terceira idade (pessoas com 60 anos ou mais) representarão o equivalente a 15% da população brasileira.

Para o desenvolvimento deste trabalho, elegemos como cópua as seguintes obras de autoajuda: *Envelhecer e ser feliz*, de Saldanha Coelho (2001), *Os segredos da terceira idade*, de Lauro Trevisan (2012), e *A arte de envelhecer com sabedoria*, de Abraão Grinberg (2000). Essas obras foram selecionadas não só por serem obras de autoajuda para a

---

5 Cf. <http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/25072002pidoso.shtm>. Acesso em: 10 jan. 2017.

terceira idade, mas também por terem sido escritas originalmente em língua portuguesa, o que evita tratarmos de questões relativas ao processo tradutório. Além disso, são obras que ainda estão disponíveis no mercado editorial brasileiro<sup>6</sup>.

Nossa análise está estruturada em três partes: na primeira, considerando os efeitos de sentido desencadeados pelo emprego de itens lexicais modalizadores, identificamos os principais tons do discurso de autoajuda para terceira idade. Posteriormente, observando outros aspectos textuais, isto é, temas e léxico empregados, identificamos tons secundários presentes nesse discurso. Na última parte do trabalho, observando o modo como o enunciador do discurso de autoajuda para a terceira idade se reporta a esse público, tecemos algumas considerações relativas à imagem que esse enunciador projeta de si em seu discurso.

## 2. Éthos e modalidade

Como já dito, na Análise do Discurso, o éthos é a imagem do enunciador projetada por meio de seu discurso. Segundo Maingueneau (2008), os índices a partir dos quais é possível apreender essa imagem vão desde o registro da língua e o léxico até o planejamento textual. Ou, como afirma Mussalim (2008, p. 71), o éthos é uma representação que se faz do enunciador “a partir de índices textuais de diversas ordens – léxico, estrutura sintática”. No trabalho citado, a autora toma esses índices textuais de que trata Maingueneau como marcadores de modos de enunciação, considerando-os, inclusive, como lugares privilegiados de manifestação do estilo nos textos.

Seguindo os passos de Maingueneau (2005, 2006, 2008) e de Mussalim (2008), neste trabalho, analisamos o éthos do discurso de autoajuda para a terceira idade a partir de certos índices textuais considerados relevantes para a apreensão dessa imagem. Mais exatamente, para operacionalizar a investigação, optamos pela análise de elementos modalizadores que são expressos lexicalmente, o que se deve ao fato de que tais elementos representam uma inscrição de subjetividade por parte do enunciador no discurso.

Desse modo, por meio dos elementos modalizadores, podemos identificar a postura que o enunciador assume com relação ao que afirma em seu discurso, assim como fez Brunelli (2004). Para analisar o éthos do discurso de autoajuda, a autora analisou a manifestação lexical da modalidade em obras de autoajuda ligadas à temática do sucesso profissional e financeiro e verificou que, nessas obras, não há modalizadores que manifestem incerteza assumida pelo enunciador, o que corrobora para a construção da sua imagem de pessoa convicta, certa do que diz.

Em função dos distintos fenômenos que envolvem, as modalidades constituem um campo de pesquisa bastante fértil. Nos estudos linguísticos, não há unanimidade quanto ao que é ou não considerado como pertencente ao domínio modal. Frente às várias

---

<sup>6</sup> As mesmas obras também foram adotadas por Ueda (2014) em seu trabalho de Mestrado.

perspectivas e propostas existentes, optamos por seguir, neste trabalho, os estudos de base funcionalista. A opção pela perspectiva funcionalista é uma forma de garantir um tratamento mais abrangente, tendo em vista que estudos dessa natureza descrevem a função dos modalizadores nos níveis pragmático, semântico e sintático de forma integrada.

Dentre os trabalhos funcionalistas sobre o tema, adotamos especialmente a classificação das categorias modais proposta por Hengeveld (2004). Essa classificação leva em conta dois critérios: o alvo da avaliação modal, isto é, a parte do enunciado que é modalizada, e o domínio semântico da avaliação, ou seja, a perspectiva a partir da qual a avaliação é feita. Pelo primeiro critério, a modalidade pode ser orientada para o participante, para o evento ou para a proposição. Pelo segundo, a modalidade pode ser classificada como facultativa, deôntica, volitiva, epistêmica e evidencial, definidas como segue:

- a) modalidade facultativa: orientada para o participante ou para o evento, está relacionada às capacidades e habilidades e permite uma distinção entre habilidade intrínseca (“ser capaz de”) e habilidade adquirida (“saber como”);
- b) modalidade deôntica: orientada para o participante ou para o evento, associa-se ao que é legal, moral ou socialmente permitido. Relaciona-se a obrigações e permissões e se liga sempre, conforme Neves (2006), ao traço de [+controle] por parte do enunciador;
- c) modalidade volitiva: orientada para o participante, para o evento ou para a proposição, relaciona-se com aquilo que é desejável;
- d) modalidade epistêmica: orientada para o evento ou para a proposição, relaciona-se com o que é conhecido sobre o mundo real. Lyons (1977) considera como epistemicamente modalizado todo enunciado no qual o falante qualifique explicitamente seu comprometimento com relação à verdade da proposição. De acordo com Dall’Aglio-Hattner (1995, p. 26), por meio da modalização epistêmica, o falante avalia como certa ou possível a realidade de um Estado de Coisas ou a veracidade de uma proposição, o que faz a partir de um conjunto de conhecimentos e crenças;
- e) modalidade evidencial: orientada para a proposição, relaciona-se à fonte da informação contida no enunciado.

Em trabalhos posteriores do mesmo autor (HENGEVELD, 2011; HENGEVELD; DALL’AGLIO-HATTNER, 2015), a evidencialidade (modalidade evidencial) é tratada como uma categoria separada da modalidade, com base no fato de que a fonte da informação pode incidir sobre todas as outras categorias modais, isto é, a evidencialidade pode se sobrepor aos subtipos modais e não ser considerada como um subtipo da modalidade. Por essa razão, esse valor semântico não será considerado neste trabalho.

Feito esse esclarecimento, analisamos, na sequência, a expressão lexical da modalidade em cada uma das obras do *cópus*, a fim de identificarmos não só os tons que predominam

no discurso que estamos investigando, como também a imagem de enunciador a que estão associados.

### 3. Análise da expressão lexical da modalidade: tons do discurso e imagem do enunciador

Na obra *Envelhecer e ser feliz* (ESF, doravante), predomina a expressão da modalidade deôntica nas formulações linguísticas, como podemos notar no excerto a seguir, em que o verbo *dever* serve à expressão dessa modalidade:

(1) Você **deve**<sup>7</sup> praticar algum tipo de exercício físico, seja uma simples caminhada ou um treino de karatê, a depender do seu estado de saúde. Faça o que seu corpo aguentar, mas mantenha-se ativo (ESF, 2001, p. 14).

A predominância dos modais deônticos confere ao discurso um tom autoritário, que é reforçado ainda mais pela alta frequência de modais deônticos que expressam obrigação, por meio dos quais o enunciador instaura uma obrigação que deve ser cumprida pelo sujeito a quem o discurso se dirige.

A modalidade epistêmica também é bastante frequente nessa obra. Considerando que tal modalidade pode ser entendida como um *continuum*<sup>8</sup> que vai desde um maior grau de incerteza até a certeza absoluta por parte do enunciador, verificamos que, nessa obra, os epistêmicos que predominam são os indicativos de certeza, com 37 ocorrências de um total de 54. Destacamos, em especial, o advérbio *realmente*, que ocorre no texto com frequência significativa, totalizando 14 ocorrências, como podemos conferir no seguinte excerto:

(2) É **realmente** visível a admiração que a velhice impõe, você já reparou que quanto mais velha a pessoa, mais admirada ela é? (ESF, 2001, p. 43).

Por sua vez, a expressão de probabilidade e possibilidade diz respeito a apenas 17 ocorrências; o próximo excerto exemplifica esse tipo de ocorrência:

(3) Em alguns momentos, é possível que você se sinta triste, achando que já viveu tudo o que tinha para viver [...] (ESF, 2001, p. 33).

Apesar de ocorrências assim serem manifestações de probabilidade e de possibilidade, portanto ligadas à expressão de dúvida e de incerteza, segundo Nuyts (1993) e Dall’Aglio-Hattner (1995), elas não se apresentam como manifestações de incerteza do enunciador

---

7 Neste trabalho, em todos os excertos apresentados, o negrito é empregado para destacar o recurso de expressão de que tratamos.

8 Cf. Dall’Aglio-Hattner (1995).

em si, que se esquivava desse comprometimento, apresentando a possibilidade como algo que independe dele. Desse modo, conjuntamente, esses dados nos indicam que o enunciador dessa obra é seguro e convicto de seu discurso, já que não assume como sendo suas as dúvidas e incertezas presentes em seu discurso.

Quanto à expressão lexical das outras modalidades, a facultativa e a volitiva são as que aparecem com menor frequência nessa obra. Na maioria das ocorrências da modalidade facultativa, a expressão da capacidade ou habilidade é atribuída ao próprio idoso. Vejamos:

(4) Se a pessoa velha não tiver nenhum problema de saúde que demande cuidados o tempo todo, é capaz de viver sozinha, sem precisar morar com os filhos (ESF, 2001, p. 41).

Conforme podemos notar no excerto, o idoso é apresentado como alguém com a capacidade de morar sozinho, caso não haja nenhum impedimento.

A modalidade facultativa indica que, segundo o discurso de autoajuda para a terceira idade, a pessoa mais velha ainda tem capacidade de realizar diversas ações; nesses termos, podemos dizer que o discurso de autoajuda, a seu modo, não deixa de combater, de certa forma, pelo menos no que diz respeito a esse aspecto, o discurso do senso comum que enfatiza as limitações dos idosos, em detrimento de suas capacidades, habilidades e características valorizadas e tipicamente associadas aos idosos (bom senso, experiência, cuidado, sabedoria), embora, como vamos tratar mais adiante, essa questão não se encerre aqui.

Já no próximo excerto, relativo à modalidade volitiva, a expressão dessa modalidade diz respeito a um desejo da sociedade como um todo e não a um desejo específico do idoso. Com o emprego do verbo na primeira pessoa do plural, o enunciador está entre as pessoas que desejam que a velhice seja a época do descanso:

(5) **Esperamos** que a velhice seja a época do merecido descanso, mas para que esse descanso venha acompanhado de paz e alegria, é necessário que se adube o terreno na juventude, para que se colham os frutos ao envelhecer (ESF, 2001, p. 71).

Ainda quanto ao tom autoritário dessa obra, ligado ao predomínio da modalidade deôntica, notamos que esse tom é reforçado pelo grande número de ocorrências de verbos no modo imperativo<sup>9</sup>. Enquanto os modais deônticos totalizam 83 ocorrências, há, na obra, 63 ocorrências de verbos empregados no modo imperativo, com predomínio do imperativo afirmativo, direcionado não só para o idoso, mas para a sociedade como um todo. Assim,

---

9 Ao tratarmos o imperativo de maneira separada da modalidade deôntica, estamos fazendo uma distinção entre modo (no português, representado pelo indicativo, subjuntivo e imperativo) e modalidade (facultativa, deôntica, epistêmica e volitiva, conforme proposta de Hengeveld (2004) que estamos adotando).

39 das 63 ocorrências de imperativo trazem o verbo empregado na primeira pessoa do plural, o que inclui o enunciador entre as pessoas sobre as quais recai a ordem expressa. Vejamos:

(6) **Respeitemos** os direitos dos mais velhos, pois um dia seremos nós que precisaremos que respeitem nossos direitos (ESF, 2001, p. 44).

Essas ocorrências de imperativo, associadas ao emprego predominante da modalidade deôntica, reforçam o teor de orientação, ordem ou instrução que a obra, muitas vezes, apresenta.

Diante do exposto, podemos afirmar que o enunciador dessa obra assume, em seu discurso, uma postura de autoritarismo marcada tanto pela modalidade deôntica como pelo emprego frequente do imperativo. Mesmo nos casos de emprego da modalidade epistêmica, o que predomina são as formas que indicam certeza, o que reforça a tese de Brunelli (2004) de que o enunciador do discurso de autoajuda é um homem seguro e convicto de si, revelando tais características por meio do tom autoritário e do tom convicto que marcam suas formulações linguísticas.

Podemos afirmar ainda que o uso da modalidade epistêmica indicativa de certeza reforça a credibilidade do discurso de autoajuda, que é apresentado como uma espécie de sabedoria incontestável, isto é, como um assunto sobre o qual o enunciador tem certeza. Trata-se, assim, de um enunciador que ocupa uma posição de saber, como alguém que parece entender muito bem sobre o objeto de que trata, que é, na maior parte das vezes, a própria velhice, conforme podemos notar por meio do seguinte excerto:

(7) **É certo** que nem sempre a velhice é acompanhada, ao contrário disso, muitas vezes é solitária e marginalizada (ESF, 2001, p. 61).

Já na obra *Os segredos da terceira idade* (STI, doravante), há o predomínio de modais epistêmicos, seguidos dos facultativos, dos deônticos e, por fim, dos volitivos, todos em pequena quantidade. De fato, no *cópus* deste trabalho, essa é a obra que apresenta o menor número de ocorrências de itens lexicais modalizadores.

Tratando especificamente dos epistêmicos, a maior ocorrência é de indicativos de dúvida (9 casos), que se referem à probabilidade de ocorrência de determinado evento. Vejamos excertos desse tipo de ocorrência:

(8) Caminhe todos os dias. **Pode** ser sacrificante inicialmente, mas os resultados são fantásticos (STI, 2012, p. 17).

(9) **Talvez** você deseje ser melhor do que é, possuir mais vitalidade.(STI, 2012, p. 25).

Essas ocorrências de modalizadores indicativos de probabilidade/possibilidade contrastam com os resultados de Brunelli (2004): no trabalho em questão, a autora verificou, em obras representativas do discurso de autoajuda sobre sucesso financeiro, o predomínio de formulações linguísticas assertivas, sem nenhum tipo de modal epistêmico, de modo que tais asserções se apresentam como verdades inquestionáveis. A esse respeito, vale lembrar que, quanto maior a certeza do enunciador a respeito do que afirma, menor a necessidade de emprego de epistêmicos, pois, no ponto extremo da certeza, o que se encontra é um “enunciador que avalia como verdadeiro o conteúdo do enunciado que produz, apresentando-o como uma asseveração (afirmação ou negação), sem espaço para a dúvida e sem nenhuma relativização” (NEVES, 1996, p. 179).

No entanto, apesar de esses itens lexicais modalizadores indicarem probabilidade/possibilidade (portanto, como foi dito, formas de expressão de dúvida e de incerteza), sua presença não descaracteriza o tom convicto próprio ao enunciador do discurso de autoajuda. Como também verificamos na obra anterior, esses modalizadores não expressam uma incerteza assumida unicamente pelo enunciador.

Nessa obra, assim como na anterior, há ocorrências de modalidade facultativa, o que pode ser considerado como uma tentativa de o discurso de autoajuda destacar as capacidades dos idosos, que não devem ser vistos como pessoas menos capacitadas em função da idade. Desse modo, parece-nos que o discurso de autoajuda procura romper, de certo modo, com alguns estereótipos negativos frequentemente associados à velhice.

Ainda que a modalidade deontica esteja entre as modalidades menos frequentes nessa obra, não podemos afirmar que nela o tom do discurso seja menos autoritário, pois o tom das formulações linguísticas deonticamente modalizadas é reforçado por várias ocorrências de verbos no modo imperativo, tais como podemos notar nos seguintes excertos:

(10) **Concorde** carinhosamente com esses companheiros e companheiras que, de fato, há algumas peças um tanto gastas, que rangem doloridamente (STI, 2012, p. 20).

(11) **Respeite** os vinagres da vida, mas **prefira** os bons vinhos enriquecidos pela idade (STI, 2012, p. 21).

Por se tratar de uma obra de autoajuda, formulações linguísticas com verbos no imperativo não deixam de ser esperadas nesse discurso. De fato, obras de autoajuda se apresentam como uma espécie de manual que disponibiliza ensinamentos, orientações sobre o que deve ser feito para que as pessoas resolvam seus problemas, realizem seus sonhos, tenham uma vida melhor, com mais felicidade etc.<sup>10</sup>. Muitas dessas orientações são transmitidas como ordens, daí o emprego dos itens lexicais deonticos de obrigação e dos verbos no modo imperativo.

---

10 Cf. Brunelli (2004).

Assim, a princípio, a análise da expressão lexical da modalidade parece indicar que a obra se distancia da anterior, já que nela predomina a modalidade epistêmica que expressa probabilidade e possibilidade. No entanto, a ocorrência de verbos no modo imperativo imprime à obra o mesmo tom autoritário encontrado na anterior. A esse respeito, verificamos que o número de ocorrências de verbos empregados no modo imperativo nessa obra, isto é, 15 ocorrências, é maior do que o número de ocorrências de modais deônticos (5 ocorrências), de facultativos (8 ocorrências), de volitivos (3 ocorrências) e até mesmo de epistêmicos (12 ocorrências).

Com esses resultados, podemos afirmar que o enunciador dessa obra também assume uma postura autoritária em relação ao que enuncia, mas o tom autoritário de seu discurso é atenuado pelo emprego de modais epistêmicos de incerteza. Por outro lado, não é possível afirmarmos que tais modais digam respeito ao éthos de um enunciador inseguro acerca do que afirma. Parece-nos que tais itens lexicais, que expressam incerteza, colaboraram para criar maior proximidade entre enunciador e seus leitores, atenuando, de certo modo, a posição de “dono da verdade” que normalmente está associada ao enunciador do discurso de autoajuda. Também ressaltamos que, assim como na obra anterior, embora se trate de modais que expressam incerteza, não se trata de uma incerteza assumida pelo enunciador.

Na terceira obra analisada, *A arte de envelhecer com sabedoria* (AECS, doravante), do mesmo modo como ocorre na primeira, os modais empregados com maior frequência são os deônticos. Nessa obra, o tom autoritário também predomina, como podemos observar no excerto a seguir, em que a modalização deôntica está lexicalmente presente por meio do verbo *precisar*:

(12) Os idosos **precisam** procurar meios de minimizar o esquecimento (AECS, 2000, p. 48).

Já a segunda modalidade mais frequente nessa obra é a epistêmica, com predomínio de modais relacionados à expressão de certeza, tais como: *realmente*, *é certo*, *certamente*. Entre os modais identificados, destacamos o frequente emprego da locução adjetiva *é certo que*, como no excerto:

(13) É certo que o corpo perde velocidade com a chegada da velhice, mas é ainda mais certo que a mente ganha cada vez mais histórias incríveis para contar (AECS, 2000, p. 55).

O fato de os modalizadores epistêmicos mais utilizados nessa obra serem os de certeza reforça a imagem de um enunciador seguro de suas afirmações, o que é esperado de um enunciador do discurso de autoajuda, que, como já mencionado, é um enunciador de saber.

O terceiro tipo de modal mais frequente na obra é o facultativo, com a expressão da capacidade ou habilidade relacionada, predominantemente, à pessoa idosa, como podemos observar no próximo excerto:

(14) O idoso aposentado ainda **pode** namorar, ter suas paqueras, a medicina atual permite que sua vida sexual se estenda por muito tempo (AECS, 2000, p. 22).

O predomínio da modalidade deôntica, seguida pela alta frequência de ocorrências de modalidade epistêmica, sugere um enunciador seguro do que enuncia e que assume, assim como na obra *Envelhecer e ser feliz*, um tom autoritário em seu discurso. Esse tom autoritário é reforçado pelo grande número de ocorrências do modo imperativo, que somam um total de 98 ocorrências. A esse respeito, notamos que essa obra é a que conta com o maior número de ocorrências de verbos na forma imperativa.

A postura segura do enunciador do discurso é reforçada pelo emprego frequente de modais epistêmicos indicadores de certeza. Assim, é possível verificarmos que o enunciador dessa obra se coloca como detentor de um saber inquestionável, reforçando a característica típica do enunciador do discurso de autoajuda<sup>11</sup>.

Como nas obras anteriores, o tipo modal menos frequente é o volitivo. Por meio desse tipo de modal, o enunciador expressa, em suas formulações linguísticas, algum desejo seu relacionado à pessoa idosa, como no exemplo seguinte, em que a forma verbal *espero* expressa o desejo de que a orientação (a felicidade não está associada à juventude) seja compreendida:

(15) **Espero** que você entenda que a felicidade não está associada à juventude, ela está associada ao bem-estar, à satisfação das conquistas pessoais [...] (AECS, 2000, p. 54).

Diante do que foi exposto, identificamos, na obra em análise, mais uma vez um enunciador autoritário. O fato de a modalidade epistêmica, principalmente a indicativa de certeza, constituir o segundo tipo mais frequente de modalidade evidencia o tom de convicção e certeza do discurso em questão.

Feitos esses esclarecimentos, no próximo item, continuamos a analisar o discurso de autoajuda para a terceira idade, procurando identificar, a partir de outros aspectos textuais, os demais tons presentes nas obras do corpus, mesmo que sejam menos frequentes, a fim de compreendermos melhor a imagem do enunciador desse tipo de discurso.

#### **4. Discurso de autoajuda para a terceira idade: outros tons**

Na primeira parte deste trabalho, ao analisarmos a expressão lexical da modalidade, verificamos que, de um modo geral, predominam, no discurso de autoajuda para a

---

11 Cf. Brunelli (2004).

terceira idade, o tom autoritário e o tom de certeza, relativos à adoção de uma postura de segurança e convicção por parte do enunciador desse discurso. Vejamos, agora, outros tons presentes nas obras.

Na obra ESF, há também um tom mais contido, presente especialmente nas formulações linguísticas que tratam de temas considerados sérios, por assim dizer, tais como saúde, aposentadoria, descaso e até morte (que, como se sabe, é um tema considerado tabu para sociedades como a nossa), conforme podemos observar nos excertos a seguir:

(16) No velho, as doenças psicossomáticas são mais comuns porque ele, com as forças reduzidas, apesar de sua experiência de vida, está mais sujeito a não racionalizar seus problemas psicológicos do que uma pessoa mais moça, com maior grau de resistência (ESF, 2001, p. 19).

(17) Ninguém tem paciência com os idosos, ouvi-los falar é tedioso para muitos. Esperá-los subir no ônibus é um sacrifício para motoristas insensíveis, que dão partida sem se importar se vão jogá-los no chão (ESF, 2001, p. 25).

O excerto (16) trata da maior vulnerabilidade do idoso de sofrer com doenças psicossomáticas, por causa de sua dificuldade em controlar seus conflitos psicológicos. O excerto (17), por sua vez, trata do descaso social sofrido pelos idosos, relacionado, principalmente, à falta de paciência da sociedade para com as pessoas pertencentes a esse grupo.

Em algumas das formulações linguísticas dessa obra, podemos observar até mesmo certo tom agressivo por parte do enunciador, como é o caso do seguinte excerto:

(18) O gênio irascível de certos velhos não poucas vezes é o responsável pelo isolamento em que os coloca sua própria família. Retribuem o carinho e a assistência que recebem com agressões injustificadas e insuportáveis [...]. Esta espécie de idoso insiste em não admitir que sua energia está se exaurindo, num processo de desgaste natural, e se rebela contra tudo e contra todos, atribuindo-lhes a causa de seus males (ESF, 2001, p. 29).

O excerto acima discorre sobre a personalidade difícil e agressiva de alguns idosos que os coloca em situação de isolamento social; o emprego de adjetivos como *irascível* e *insuportável* e o fato de o idoso ser apresentado como uma pessoa teimosa (“insiste em não admitir”) e difícil (“e se rebela contra tudo e contra todos”) imprimem um tom um pouco mais “seco” ao discurso. Contudo, esse tom é pouco frequente na obra em questão.

Em relação a outros tons, notamos que, embora pouco frequentes, há, na obra, formulações linguísticas marcadas por certo tom de humor. Vejamos dois excertos:

(19) Bendito seja o comprimido azul, que veio para salvar a vida sexual do idoso, fazendo-o perceber que todo aquele “poder” da juventude ainda está dentro de si e, agora, ainda melhor, pois esse poder está aliado à experiência (ESF, 2001, p. 61).

(20) A morte não deve assustar o idoso. Aquela figura estranha com uma foice na mão pode aparecer para qualquer um, não precisa ser velho para receber uma visita dela (ESF, 2001, p. 78).

No excerto (19), o tom de humor se faz presente por meio da expressão *bendito seja* relacionada ao Viagra, medicamento usado para estimular o apetite sexual, e por meio do emprego das aspas em *poder*. Já o excerto (20) cita a figura que representa, popularmente, a morte: uma figura sem rosto, que veste preto e segura uma foice em sua mão. Podemos dizer que a menção a essa figura popular imprime, ao discurso, um tom menos sério e menos formal. Apesar disso, conforme já dissemos, predomina, em ESF, o tom sério, ligado ao caráter autoritário do enunciador de saber do discurso de autoajuda. Se considerarmos os subtipos de modalidade deôntica, notamos que 47 dos 83 casos de modais deônticos são indicativos de obrigação, com predomínio do uso do verbo *dever*. Isso reforça ainda mais o tom autoritário da obra.

O tom sério é, inclusive, mencionado no próprio texto da contracapa da obra, em que se pode ler a seguinte afirmação: “não se trata de um típico livro de autoajuda, mas de uma série de reflexões sérias, apesar de muitas vezes leves e bem humoradas” (ESF, 2001, contracapa). Por meio desse excerto, que constitui uma ocorrência de éthos dito<sup>12</sup>, podemos dizer que o enunciador da obra deverá prezar pela seriedade na construção de seu discurso, apesar da possibilidade de haver também algumas nuances que tornam o discurso um pouco mais leve.

A obra STI, por sua vez, tem mesmo um tom mais leve que se harmoniza ao seu projeto gráfico, que constrói a cenografia<sup>13</sup> de um diário pessoal. Os títulos dos capítulos, que lembram anotações e/ou comentários pessoais, também colaboram para a instauração dessa cenografia. Nesses títulos, notamos, inclusive, um tom mais otimista, relativo a uma visão mais positiva da terceira idade: “Que idade mais linda”; “Não tenho saudade, tenho velhice”; “Dos prazeres da velhice”; “Velhice não é velhice, é juventude melhorada”; “Que

---

12 O éthos dito diz respeito às ocorrências em que o enunciador trata de si e/ou “evoca sua própria enunciação”, tomando-os como objetos de seu discurso (cf. MAINGUENEAU, 2006).

13 O conceito de cenografia é proposto por Maingueneau em vários de seus trabalhos (cf. MAINGUENEAU, 2005, 2006 e, mais recentemente, 2015). Em linhas gerais, a cenografia corresponde à cena de enunciação construída pelo próprio texto sobre a cena genérica do discurso, particularizando, desse modo, a enunciação, o que pode até encobrir a cena do gênero (cena genérica). Tendo em vista os objetivos específicos do presente trabalho, entendemos que foge ao seu escopo apresentar os elementos relativos à construção dessa cenografia de diário pessoal, que está ancorada especialmente no projeto gráfico da obra, o que, por sua vez, envolve diversos elementos de sua diagramação.

vitalidade!”. Como podemos notar, são títulos que sempre remetem a um sentimento de alto astral e que servem para reforçar a autoestima das pessoas idosas, daí o emprego de um léxico de conotação positiva: *linda, prazeres, melhorada, vitalidade*, etc. No entanto, encontramos também formulações linguísticas que fazem referência a aspectos negativos da velhice, como podemos observar no excerto:

(21) Pelo amor de Deus, não faça como aqueles idosos que plantaram, batalharam, cuidaram, economizaram, dedicaram imensos esforços durante o crescimento da lavoura e na hora da colheita desprezam tudo, viram as costas aos frutos e vão chorar lamentações nos muros da velhice mal-imaginada (STI, 2012, p. 19).

No excerto (21), o enunciador faz referência aos idosos que não aceitam a velhice, colocando-os como exemplos de comportamento a serem evitados. No entanto, mesmo nesse discurso referente aos defeitos de determinados idosos, notamos um tom descontraído obtido por meio da expressão *pelo amor de Deus*, que inicia a frase.

Esse tom de descontração relativo à cenografia de diário também está presente na maior parte das formulações linguísticas da obra, como podemos observar nos excertos seguintes:

(22) Já viu algum jovem, ou quarentão, parar diante de um cachorrinho que está ladrando feliz, ou fazer um agrado para a criança que está naquele carrinho conduzido pela mãe? Reconheço que já viu, não quero ser exagerado. Mas muitos não conseguem, não têm tempo (STI, 2012, p. 8).

(23) Você, que beleza! – está cercado daquilo que gosta, ao passo que os outros se veem normalmente cercados daquilo que os obriga (STI, 2012, p. 8).

No excerto (22), notamos o tom de descontração, já no início do enunciado, por meio do uso da expressão *quarentão*. Normalmente, essa expressão é usada em contextos informais; logo, seu emprego confere ao discurso um tom mais informal. Esse excerto rompe com as expectativas da pergunta contida no início. O fato de o enunciador reconhecer seu próprio exagero também confere um tom de informalidade ao discurso, já que não esperamos de um discurso autoritário que ele corrija a si mesmo. No excerto (23), o tom de informalidade fica por conta da expressão *que beleza*.

Por outro lado, há muitas formulações linguísticas sem qualquer marca de informalidade, como podemos notar nos excertos (24) e (25):

(24) O cérebro continua a se desenvolver vitalmente em qualquer idade, desde que estimulado por atitudes que representem novidade ou desafio (STI, 2012, p. 16).

(25) A mentalização tem importância em todas as idades pelo fato de que pensamentos e desejos interiorizados chegam ao subconsciente, abrindo caminho para a realização efetiva do conteúdo meditado (STI, 2012, p. 26).

Ainda que outras formulações desse tipo, ou seja, um pouco mais formais apareçam no decorrer da obra, como já mencionamos, nela predomina um tom um pouco menos formal. Desse modo, podemos afirmar que o éthos do enunciador dessa obra é o de um enunciador descontraído, que tenta se afastar de uma postura mais formal. Essa atitude pode justificar o emprego frequente de modais epistêmicos indicativos de probabilidade, especialmente porque esses modais imprimem ao discurso um tom um pouco menos autoritário.

Na obra *AECS*, apesar do predomínio da modalidade deôntica, que lhe confere um tom autoritário, não notamos, em nenhuma de suas formulações linguísticas, um tom mais agressivo, mesmo quando o assunto está relacionado às supostas características negativas dos idosos, como podemos notar no excerto seguinte:

(26) Há dois tipos de idosos. Os que cuidam e os que não cuidam da saúde. Os primeiros são cordatos, lúcidos, têm consciência mais profunda dos problemas de sua idade e resistem mais às pressões e depressões do mundo paralelo em que vivem. Os outros, ao contrário, são agressivos e intolerantes e vivem em conflito permanente com aqueles que o cercam (*AECS*, 2000, p. 32).

No excerto (26), ainda que o enunciador trate dos idosos que não cuidam da própria saúde, não podemos afirmar que os adjetivos *agressivos* e *intolerantes* imprimam ao discurso um tom menos cordial, diferentemente do que ocorre com os adjetivos *irascível* e *insuportável*, empregados em ESF para fazer referência ao idoso que não aceita a velhice. Além disso, notamos que, nessa obra, há poucas formulações linguísticas marcadas por um tom mais leve, descontraído ou até de humor. Pelo contrário, predominam formulações de tom mais sério e formal, como podemos notar no excerto a seguir:

(27) Os idosos também são atingidos pela frustração – privados da satisfação de um desejo ou de uma necessidade – pelo ciúme, pelo desejo de posse da pessoa amada, a suspeita ou a certeza de sua infidelidade, ou mesmo pela rivalidade ou inveja, remorso ou raiva destruidora (*AECS*, 2000, p. 21).

O tom de seriedade dessa obra é ainda reforçado pelos títulos dos capítulos. Dentre esses títulos, podemos citar “Nenhum ser vivo quer sofrer”; “Idoso ou Idosa”; “Velhice: maus tratos e abandono”; “Passado e presente”; “Esquecimento”.

No entanto, há um elemento que rompe com o tom sério dessa obra: são as citações abaixo do título de cada capítulo. Trata-se de citações de autores reconhecidos, tais como, filósofos, ex-presidentes e escritores. Essas citações conferem à obra um tom mais descontraído, já que, normalmente, têm um caráter quase cômico.

Para exemplificar o caso, podemos mencionar a citação que acompanha o capítulo denominado “Suicídio”, que trata da vontade de muitos idosos de colocar fim à própria vida por causa do descaso que sofrem por parte de seus familiares. Abaixo do título,

encontra-se a citação “Gostaria de suicidar-me, mas é muito perigoso” (SOFOCLETO, 1926 *apud* GRINBERG, 2000, p. 45), do escritor e humorista peruano Sofocleto. Outra citação de natureza semelhante é a de autoria do médico e autor americano Oliver Wendell Holmes: “Ser um moço de setenta é mais agradável e desejável que ser um velho de quarenta” (HOLMES, 1871 *apud* GRINBERG, 2000, p. 32). Como podemos observar, ambas as citações imprimem certo tom de humor ao discurso.

Uma vez identificados esses outros tons do discurso de autoajuda para a terceira idade, no próximo item, continuamos a tratar da imagem do enunciador – *éthos* – do discurso em questão, analisando o modo como esse enunciador faz referência ao público da terceira idade.

## 5. A imagem do enunciador e o emprego dos vocábulos *velho* e *idoso*

Neste item, analisamos o emprego dos vocábulos *velho* e *idoso* no discurso de autoajuda para a terceira idade, com o intuito de verificar qual é a imagem que o enunciador desse discurso projeta do idoso, o que não deixa de colaborar para a projeção de sua própria imagem. Assim, estamos considerando que o modo como o enunciador do discurso de autoajuda se refere aos sujeitos idosos (ora o público-alvo de seu discurso, ora o seu tema) revela também uma determinada imagem de si. A esse respeito, remetemo-nos a Possenti (1993). No trabalho em questão, ao analisar expressões nominais empregadas alternativamente para retomar o mesmo objeto de discurso, o autor observa que essas expressões não cumprem única e exclusivamente função coesiva. Segundo Possenti (1993, p. 107), essas formas levam também à produção de inferências avaliadoras “tanto sobre o indivíduo de quem se fala quanto sobre o próprio sujeito do discurso”.

Diante do que foi exposto, fizemos o levantamento do emprego de cada vocábulo nas obras do *cópus*, a fim de verificarmos a imagem que o enunciador do discurso de autoajuda projeta de si ao se referir ao seu público de uma determinada maneira.

Segundo Silva (2008), o vocábulo *velho*, quando empregado para fazer referência a pessoas de mais idade, tem, muitas vezes, uma conotação negativa, pela sua associação a objetos de grande tempo de existência e de uso. Desse modo, segundo o autor, o termo *idoso* deveria ser o vocábulo escolhido para denominar as pessoas da terceira idade, já que não tem uma conotação evidente.

A análise lexical das palavras utilizadas para fazer referência ao idoso permite-nos constatar que, em ESF, a menção feita às pessoas da terceira idade varia frequentemente entre os vocábulos *idoso(s)* e *velho(s)*, assim como ocorre nos excertos a seguir:

(28) O **velho** não é um ser descartável, é um ser humano útil. Por isso deve permanecer ativo, exercitando a memória e o físico (ESF, 2001, p. 51).

(29) No **velho**, as doenças psicossomáticas são mais comuns porque ele, com as forças reduzidas, apesar de sua experiência de vida, está mais sujeito a não racionalizar seus problemas psicológicos (ESF, 2001, p. 19).

O levantamento da frequência de emprego desse vocábulo revela-nos que o total de ocorrências do vocábulo *velho* corresponde à metade do total de ocorrências do vocábulo *idoso*, pois, enquanto *idoso* foi empregado 34 vezes, o vocábulo *velho* aparece, em toda a obra, por 16 vezes. No entanto, ainda que o emprego do vocábulo *velho* seja menos frequente do que o de *idoso*, esse vocábulo tem significativa presença na obra em questão.

Já em STI, podemos verificar o predomínio do vocábulo *idoso* em detrimento do vocábulo *velho*. Nessa obra, *idoso* apresenta um número total de 11 ocorrências, enquanto *velho* aparece apenas 4 vezes, sendo empregado até mesmo no título de um dos capítulos, a saber: "Velho não ama?". Também é possível verificar sua presença em formulações linguísticas como a primeira do seguinte excerto:

(30) Os mal-avisados pensam que o **velho** é bananeira que já deu cacho. Nada mais equivocado (STI, 2012, p. 11).

O vocábulo *idoso*, no entanto, aparece com mais frequência na obra para fazer referência não ao leitor da obra, mas ao tema tratado, em formulações linguísticas semelhantes às dos excertos que apresentamos a seguir:

(31) O **idoso** está na fase áurea do amor. Ama o seu existir (STI, 2012, p. 9).

(32) De mais a mais, o **idoso** e a **idosa** sabem que a idade não impõe renúncia das atividades, pois fica-lhes o poder de escolher o que gostam de criar e produzir (STI, 2012, p. 11).

Por fim, em AECS, o vocábulo *velho* é utilizado 12 vezes, enquanto o vocábulo *idoso*, 71 vezes, em formulações linguísticas como a apresentada no seguinte excerto:

(33) Os **idosos** não devem ser ociosos, só em condições que os impeçam de trabalhar (AECS, 2000, p. 53).

O fato de o vocábulo *velho* ser empregado em todas as obras do *cópus* pode causar uma certa surpresa, já que, como foi mencionado, esse vocábulo está, normalmente, associado a discursos que desvalorizam o idoso. Poderíamos pensar na possibilidade de o emprego desse vocábulo estar associado a contextos que tratem das características negativas dos idosos, como ocorre no seguinte excerto, em que o enunciador faz uma crítica ao idoso que não se adapta a mudanças:

(34) O **velho** que não aceita que os costumes mudam com o passar do tempo se torna demasiadamente crítico e acaba recebendo, com razão, o apelido de "crico" (ESF, 2000, p. 76).

No entanto, o emprego desse vocábulo em formulações que exaltam as características positivas dos idosos descarta a hipótese mencionada acima. Vejamos um excerto:

(35) Dizem que o índice de desenvolvimento de um país está relacionado ao tamanho de sua população idosa. Se for assim, os **velhos** devem ser vistos como troféus vivos (ESF, 2002, p. 67).

Assim, se o emprego do vocábulo *idoso* em formulações que tratam de algum aspecto negativo da terceira idade também ocorre; o vocábulo *velho* não está, necessariamente, sendo empregado como uma forma de desvalorizar o idoso, como podemos observar no excerto (35). Nossa hipótese é a de que seu emprego imprima um tom mais realista ao discurso de autoajuda, projetando a imagem de um enunciador mais realista e autêntico, que não evita esse tipo de referência à pessoa idosa; pelo contrário, seu discurso faz uso dessa referência sem assumir a conotação negativa normalmente associada ao seu emprego.

## 6. Considerações finais

Na análise que desenvolvemos acerca do éthos do discurso de autoajuda para a terceira idade, identificamos especialmente os seguintes tons: o tom autoritário, o de convicção, o de seriedade e o de otimismo.

A respeito do tom de otimismo, no *cópus* analisado, a modalidade facultativa foi a terceira mais recorrente em número de ocorrências. Considerando-se que essa modalidade expressa algum tipo de capacidade, podemos afirmar, então, que o idoso é, segundo o discurso de autoajuda para a terceira idade, uma pessoa capaz de realizar diversas tarefas, o que colabora para a construção do tom de otimismo do discurso, que está, desse modo, contrariando o estereótipo do idoso como uma pessoa incapaz.

Esse tom otimista cede lugar a um tom mais sério quando o assunto tratado é relativo à saúde ou ao comportamento do idoso. Além disso, a predominância da modalidade deôntica no *cópus*, tomado em conjunto, contribui para que o tom mais otimista ceda lugar a um tom mais autoritário. Considerando esse tom, as formulações linguísticas deonticamente modalizadas e o emprego de verbos no modo imperativo, podemos dizer que o éthos desse discurso é um éthos especialmente autoritário. Com isso, verificamos que o discurso de autoajuda para a terceira idade é um discurso de caráter bastante instrutivo, já que apresenta uma série de instruções de comportamento, ou melhor, já que dita condutas.

Esse resultado parece corroborar os de Brunelli (2004), no que diz respeito ao fato de o discurso de autoajuda prezar por formulações que ditam regras a serem seguidas, em vez de estimular seus leitores a desenvolverem uma reflexão mais profunda a respeito dos temas tratados e das teses sustentadas pelo discurso.

O tom autoritário e seguro desse discurso não deixa de condizer com as palavras que abrem a obra AECS. Logo no início do primeiro capítulo dessa obra, o enunciador afirma que não pretende ser o dono da verdade, no entanto, os conhecimentos que acumulou ao longo de sua experiência com idosos o “autorizam” a discorrer sobre a terceira idade.

Esse mesmo tom de seriedade também está pré-anunciado em outra obra do *cópus*, isto é, em ESF, em cuja apresentação encontramos o seguinte excerto:

Não se trata de um típico livro de auto-ajuda [sic], mas de uma série de **reflexões sérias**, apesar de muitas vezes leves e bem humoradas, de alguém que lida há anos com as questões do envelhecimento, conhece o conjunto da bibliografia a respeito e tem a disposição (e a notável capacidade) de passá-la adiante (COELHO, 2001, p. 8, grifo nosso).

Ainda na apresentação da mesma obra, anunciam-se o tom realista (próprio das formulações linguísticas que tratam das características negativas dos idosos) e o tom otimista, típico do discurso de autoajuda:

O objetivo deste livro é este: passar aos idosos **uma mensagem realista de otimismo**, mostrando-lhes que eles têm como enfrentar o mundo paralelo em que os colocam a sociedade, a família e seus próprios problemas (COELHO, 2001, p. 8, grifo nosso).

Além disso, podemos dizer que o discurso em análise diverge um pouco do discurso de autoajuda convencional. Se considerarmos, por exemplo, os trabalhos de Brunelli e Gasparini-Bastos (2008, 2011, 2012), autoras que analisaram o verbo modal *poder* no discurso da autoajuda convencional, tanto em português como em espanhol, veremos que os dados desses trabalhos apontam para um predomínio da modalidade facultativa, relacionada à capacidade e à habilidade do sujeito de executar a ação prevista na formulação linguística, o que, como foi mencionado, colabora para a construção do tom otimista desse discurso.

Diferentemente, no discurso da autoajuda para a terceira idade, o predomínio da modalidade deôntica evidencia um enunciador mais autoritário, que se dirige ao público de maneira mais direta, esperando ações mais concretas.

Na análise desenvolvida, identificamos outra característica do discurso de autoajuda para a terceira idade: o enunciador, em vez de dirigir suas ordens apenas aos próprios idosos, as dirige também a outros membros da sociedade (algum familiar, alguma pessoa que se relaciona ao idoso). Logo, esse discurso não se destina somente ao idoso, mas também às pessoas que convivem com ele.

Essa constatação é, de certa forma, um pouco inesperada, pois, segundo Cortina (2007), o discurso de autoajuda se dirige a sujeitos individuais, pregando-lhes que a mudança

para uma vida melhor depende apenas de si. Já o discurso de autoajuda para a terceira idade, ao dirigir conselhos para a sociedade que convive com o idoso, acaba colaborando com a tese de que o “bem-viver” do idoso não depende somente dele, mas também de atitudes da própria sociedade para com ele.

Tomando conjuntamente esses resultados, podemos dizer que o alto índice de modais facultativos relativos às capacidades dos idosos contrasta com a alta frequência de modais deônticos relativos a ordens dirigidas à sociedade de maneira geral. Ou seja, ainda que o discurso em questão afirme que o idoso seja capaz do ponto de vista físico e mental, as inúmeras ordenações dirigidas, por exemplo, aos familiares dos idosos indicam que muitas das necessidades relacionadas aos idosos devem partir de terceiros. Desse modo, acaba por haver, em parte, uma reprodução do senso comum de que os idosos são pessoas que, de certo modo, são dependentes de cuidados de outras pessoas, como familiares e políticos.

Além disso, na análise aqui desenvolvida, verificamos que o enunciador do discurso em questão pode até se valer de um tom mais seco, ao fazer referência aos aspectos negativos da velhice e dos supostos problemas de personalidade de alguns idosos. Desse modo, ele rompe com o tom otimista que normalmente é assumido pelo discurso de autoajuda que se dirige a outro grupo de leitores, os adultos em geral, no qual só se mencionam os aspectos positivos da vida e dos temas tratados<sup>14</sup>. O discurso da autoajuda para a terceira idade, ao afirmar que existem idosos considerados “desagradáveis” pela sociedade, acaba por assumir a existência de uma realidade pouco feliz vivida por tais idosos, e que pode se tornar a própria realidade do leitor-idoso, caso ele não coloque em prática as instruções passadas, o que confere a esse discurso um tom mais sério.

Notamos ainda que, nesse discurso, é relativamente frequente o emprego do vocábulo *velho* para fazer referência ao idoso. Contudo, ainda que estigmatizado socialmente, no discurso de autoajuda para a terceira idade, esse vocábulo não assume, via de regra, conotação negativa. O emprego desse vocábulo parece caracterizar o enunciador como um sujeito realista, que se utiliza de um vocábulo empregado usualmente para fazer referência aos idosos, ainda que com outro tipo de conotação. Desse modo, podemos dizer que o éthos do enunciador do discurso de autoajuda também é um éthos realista, que não procura eufemizar a velhice, até mesmo porque não haveria motivos para isso, já que, do ponto de vista desse discurso, a velhice também tem aspectos positivos.

Diante do que foi exposto, podemos concluir que o éthos do discurso de autoajuda para a terceira idade, embora bastante próximo, não é exatamente o mesmo do discurso de autoajuda convencional. Como o enunciador desse último discurso não deixa de assumir uma postura de segurança e de liderança, o éthos do discurso em questão atende, de certo modo, às expectativas do éthos pré-discursivo relacionado ao discurso de autoajuda, já que esse tipo de discurso cria mesmo a expectativa de um discurso que forneça orientações de modo seguro.

---

14 Cf. Brunelli (2004).

As diferenças mais significativas entre esses discursos dizem respeito, então, ao tom otimista (mais evidente no discurso de autoajuda convencional e mais atenuado no discurso de autoajuda para a terceira idade) e ao tom realista (mais evidente no discurso de autoajuda para a terceira idade).

Encerramos este trabalho concluindo que, apesar de o discurso de autoajuda convencional e o discurso de autoajuda para a terceira idade compartilharem certas características, apresentam características que os diferenciam. De acordo com a análise que aqui apresentamos, o discurso de autoajuda para a terceira idade é menos um discurso otimista que se destina a ensinar aos idosos as fórmulas para alcançar uma velhice feliz e mais um discurso autoritário que se destina a “ensinar” a sociedade de forma geral a ajudar e a entender a pessoa idosa.

## REFERÊNCIAS

AMOSSY, R. Da noção retórica de *éthos* à análise do discurso. In: AMOSSY, R. (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do éthos*. Tradução de Dílson Ferreira da Cruz et al. São Paulo: Contexto, 2005. p. 09-28.

BRUNELLI, A. F. *O sucesso está em suas mãos: análise do discurso de autoajuda*. 2004. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

BRUNELLI, A. F.; GASPARINI-BASTOS, S. D. Os valores do verbo modal *poder* em português: da língua ao discurso. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE ALFAL, 15, 2008. *Actas del XV Congreso Internacional de ALFAL*. Montevideu: ALFAL, 2008.

BRUNELLI, A. F.; GASPARINI-BASTOS, S. D. O comportamento do verbo modal *poder* no discurso de autoajuda: uma investigação no português e no espanhol. *Estudos Linguísticos*, v. 40, n. 1, p. 61-70, 2011. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/1376/918>. Acesso em: 03 mar. 2018.

BRUNELLI, A. F.; GASPARINI-BASTOS, S. D. A manifestação das diferentes modalidades no emprego do verbo auxiliar *poder* em português e em espanhol: análise do discurso de autoajuda. *Signo & Seña*, v. 22, p. 165-180, 2012. Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/sys/article/view/3054/2695>. Acesso em: 12 mar. 2018.

COELHO, S. *Envelhecer e ser feliz: conversando com a terceira idade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 2001.

CORTINA, A. O leitor brasileiro contemporâneo e a autoajuda. *Todas as Letras*, v. 9, n. 1, p. 42-50, 2007.

DALL'AGLIO-HATTNER, M. M. *A manifestação da modalidade epistêmica: um exercício de análise nos discursos do ex-presidente Collor*. 1995. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1995.

GRINBERG, A. *A arte de envelhecer com sabedoria*. São Paulo: Nobel, 2000.

HENGEVELD, K. Illocution, mood, and modality. In: BOOIJ, G.; LEHMANN, C.; MUGDAN, J. (ed.). *Morphology: A Handbook On Inflection And Word Formation*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2004. v. 2, p. 1190-1201.

HENGEVELD, K. The grammaticalization of tense and aspect. In: HEINE, B.; NARROG, H. (ed.). *The Oxford Handbook of Grammaticalization*. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 580-594.

HENGEVELD, K.; DALL'AGLIO-HATTNER, M. M. Four types of evidentiality in the native languages of Brazil. *Linguistics*, v. 53, n. 3, p. 479-524, 2015.

LYONS, J. *Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977. v. 2.

MAINGUENEAU, D. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 69-92.

MAINGUENEAU, D. *Cenas da enunciação*. In: POSSENTI, S.; SOUZA-E-SILVA, M. C. P. (org.). Tradução de Maria Cecília Souza-e-Silva et al. Curitiba: Criar Edições, 2006.

MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 11- 29.

MAINGUENEAU, D. *Discurso e análise do discurso*. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

MAINGUENEAU, D. *Variações sobre ethos*. Tradução de Marcos Marciolino. São Paulo: Parábola, 2020.

MUSSALIM, F. Uma abordagem discursiva entre as relações entre éthos e estilo. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 70-81.

NEVES, M. H. M. A modalidade. In: KOCH, I. G. V. (org.). *Gramática do português falado*. Campinas: Editora da Unicamp/FAPESP, 1996. p. 163-199.

NEVES, M. H. M. Imprimir marcas no enunciado. Ou: a modalização na linguagem. In: NEVES, M. H. M. *Texto e gramática*. São Paulo: Contexto, 2006. v. 6, p. 152-221.

NUYTS, J. Epistemic modal adverbs and adjectives and the layered representation of conceptual and linguistic structure. *Linguistics*, v. 31, p. 933-969, 1993.

POSSENTI, S. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SILVA, L. R. F. Da velhice à terceira idade: o percurso histórico das identidades atreladas ao processo de envelhecimento. *Revista História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 15, n. 1, p. 155-168, jan./mar. 2008.

TREVISAN, L. *Os segredos da terceira idade*. São Paulo: Editora da Mente, 2012.

UEDA, M. C. B. *O ethos das obras de autoajuda para terceira idade*. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, 2014.

### **Como citar este trabalho:**

UEDA, Michele Cristina; GASPARINI-BASTOS, Sandra Denise; BRUNELLI, Anna Flora. Autoritarismo, convicção e seriedade: análise do éthos do discurso de autoajuda para a terceira idade. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 222-244, jun. 2022. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em “dia/mês/ano”. <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v15i1.10210>.