



CADERNOS DE
SEMIÓTICA APLICADA

ISSN 1679-3404 – <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v17i1>

Vol. 17 - N. 1
Julho de 2024

unesp 
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Reitor

Paschoal Barretti

Pró-reitor de Pesquisa

Edson Cocchieri Botelho

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

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

CADERNOS DE SEMIÓTICA APLICADA

ISSN 1679-3404 – <http://dx.doi.org/1021709/casav.17i1>

VOL. 17 n. 1

Julho de 2024

| 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 e normalização

Letraria

Revisão de língua inglesa

Letraria

Projeto gráfico e capa

Diego Meneghetti / Estúdio Teca

SUMÁRIO

- 8 EDITORIAL
Arnaldo Cortina (Unesp)
- 10 A ENUNCIACÃO (UMA POSTURA EPISTEMOLÓGICA)
Algirdas Julien Greimas (EHESS)
- 28 A IMANÊNCIA RADICAL
François Bordron (Unilim)
- 45 PANTALLAS COLECTIVAS: EXPERIENCIA MUSEAL Y DISPOSITIVOS MÓVILES
Aluminé Rosso (ULiège)
- 67 MINORIAS SOCIAIS REPRESENTADAS NA CRÔNICA DE JOÃO DO RIO
Rodrigo Silva Trindade (IFSP)
Angelus Montanari de Matos (nome social) (IFSP)
- 82 DESINFORMAÇÃO E EPIDEMIA SEMIÓTICA: COMENTÁRIOS A PARTIR DO FILME *PONTYPOOL*
Leonardo Ripoli (USP)
Anderson Vinícius Romanini (USP)
- 97 DO SUJEITO OBSESSIVO NO ROMANCE *ANGÚSTIA*, DE GRACILIANO RAMOS
Gustavo Maciel de Oliveira (USP)
- 118 A MULTIMODALIDADE EM LOJAS PARA FESTAS INFANTIS: ANÁLISE DO DISCURSO VISUAL E ESPACIAL
Cláudia Regina Ponciano Fernandes (IFPB)
Maurício Silva do Nascimento (IFPB)
Ana Isabela Fernandes Alves (IFPB)
Jandeilson Lira Rocha (IFPB)
- 142 O MUNDO DA BELEZA E DO SILÊNCIO: ANÁLISE TENSIVA DE *O BOTO COR-DE-ROSA SURDO*
Suelimar Mariano Florêncio Barbosa (USP)
Sebastião Elias Milani (UFG)

EDITORIAL

Concluindo a comemoração dos 50 anos da visita de Algirdas Julien Greimas ao Brasil, que o periódico realizou no número 2 de seu volume 16, os *Cadernos de Semiótica Aplicada (CASA)*, em seu número 1 do volume 17, de 2024, apresenta, inicialmente, a tradução, realizada por Maria Lúcia Paiva Diniz e por Jean Cristtus Portela, do artigo que Greimas publicou em francês na revista *Significação*, de 1974, intitulado “L’énonciation (une posture épistémologique)”, decorrente do curso ministrado pelo autor no ano anterior na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Barão de Mauá, em Ribeirão Preto, estado de São Paulo. O motivo pelo qual essa tradução, “A enunciação (uma postura epistemológica)”, só pôde ser publicada neste número do periódico deve-se ao fato de que não foi possível concluí-la a tempo de sair no número anterior em decorrência de problemas técnicos. Ressaltamos aqui o fato de essa tradução apresentar uma série de notas produzidas pelos tradutores com o propósito de prestar auxílio ao leitor que esteja iniciando suas leituras em semiótica.

Uma vez que este número dos CASA não é temático, aparece, em seguida, a publicação do texto “A imanência radical”, escrito pelo semioticista Jean-François Bordron, traduzido por Daniel Perico Graciano, publicado inicialmente sob o nome “L’immanence radicale”, na obra produzida por Alesandro Zina, intitulada *L’immanence en jeu*. Em seu texto, Bordron propõe uma leitura do princípio da imanência formulado por Hjelmslev, interpretando esse princípio não como uma vontade de limitar a pesquisa ao domínio da língua, mas como um convite à construção de interfaces entre domínios que parecem distintos.

Em terceiro lugar, temos o artigo intitulado “Pantallas colectivas: experiencia museal y dispositivos móviles”, publicado em língua espanhola, porque escrito pela pesquisadora argentina Aluminé Rosso. Em seu artigo, a investigadora expõe os modos por meio dos quais as práticas dos visitantes de museus de arte moderna nascem como acordos com a instituição e depois se estabilizam em contratos de visita por meio da adaptação metodológica da noção de contrato de leitura, produzido por Eliseo Verón, em seu estudo de 1985, retomando, ao mesmo tempo, a análise realizada por Oscar Traversa, de 2007, relativa às telas de telefones celulares.

Em quarto lugar, temos o artigo intitulado “Minorias sociais representadas na crônica de João do Rio”, produzido por Rodrigo S. Trindade e Angelus Montanari de Matos (nome social). Neste artigo, os autores, pretendem investigar como as minorias sociais são representadas na obra de João do Rio, observando o fato de que seus narradores mantêm relações com o amplo painel da crônica brasileira entre o final do século XIX e início do século XX.

O quinto artigo deste volume recebeu o título “Desinformação e epidemia semiótica: comentários a partir do filme *Pontypool*”, produzido por Leonardo Ripoll e Vinicius Romanini. A proposta inicial do artigo consiste em explorar a significação como infecção semiótica, a partir da análise do filme canadense *Pontypool*, procurando relacionar ideias extraídas de sua narrativa com o contexto contemporâneo tomado pelo fenômeno da desinformação, ao mesmo tempo em que pretende abordar a semiótica oriunda dos trabalhos de Charles S. Peirce como sustentação teórico-metodológica para a elaboração de reflexões produzidas no texto.

Em sexto lugar aparece o artigo “Do sujeito obsessivo no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos”, escrito por Gustavo de Oliveira. Em seu artigo, o autor pretende analisar o romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, tendo em vista o fato de que o protagonista da obra encarna características de um neurótico obsessivo. Sua proposta consiste em analisar a figura do neurótico obsessivo em Freud, com o fim de dialogar com a noção da paixão semiótica da *obsessão* no romance.

O penúltimo artigo intitula-se “A multimodalidade em lojas para festas infantis: análise do discurso visual e espacial” e foi escrito por Cláudia Regina Ponciano Fernandes, por Maurício Silva do Nascimento, por Ana Isabela Fernandes Alves e por Jandeilson Lira Rocha. O texto tem por objetivo investigar os significados e discursos sobre infância que são comunicados nos textos espaciais selecionados. O artigo está fundamentado nos trabalhos de Hodge e Kress, Van Leeuwen, Ravelli e McMurtrie, entre outros, e apresenta-se com uma abordagem qualitativa e interpretativa, utilizando-se da pesquisa de campo como procedimentos de coleta de dados.

Para encerrar este número da revista, há o artigo escrito por Suelimar Mariano Florêncio Barbosa e por Sebastião Elias Milani, denominado “O mundo da beleza e do silêncio: análise tensiva de *O boto cor-de-rosa surdo*”. Os autores propõem examinar o elemento tensivo, elaborado pela semiótica do discurso, presente ao nível do enunciado no conto “O boto cor-de-rosa surdo”, de Suelem Maquiné Rodrigues, na versão em português.

Com oito artigos, encerra-se, portanto, o primeiro número do volume 17 da revista CASA. Aproveitamos para dizer que a revista mantém-se aberta à apresentação de novos artigos para seu próximo número que deverá sair em dezembro deste ano. Dessa forma, convidamos os estudiosos dos estudos semióticos e seus entusiastas a submeterem seus textos à revista.

Arnaldo Cortina

Araraquara, julho de 2024

A ENUNCIÇÃO (UMA POSTURA EPISTEMOLÓGICA)¹

Algirdas Julien GREIMAS²

Tradução de Maria Lúcia Vissotto Paiva DINIZ³

e Jean Cristtus PORTELA⁴

A pergunta que o Sr. Lopes e o Sr. Assis Silva me dirigiram me fez pensar muito. Eu diria muito, mas não quantitativamente, antes qualitativamente. É uma pergunta que diz respeito a um conjunto de problemas fundamentais – e atuais. Isto é, diz respeito à dicotomia enunciação/enunciado, à dicotomia linguagem-objeto/metalinguagem e ao problema da isotopia, ou seja, à coerência do discurso. Estão aí, talvez, problemas que renderiam, cada um, três estudos de semiótica.

A pergunta é a seguinte: “a passagem do nível do enunciado ao nível da enunciação não é uma passagem do nível da língua-objeto ao nível metalinguístico? Ou seja, a dicotomia enunciação/enunciado é comparável à dicotomia metalinguagem/linguagem-objeto? A relação entre esses dois níveis é a mesma tanto num caso como no outro? Essa é a primeira questão. Em seguida, considerando que a metalinguagem, segundo Jakobson, é de ordem metafórica e que a metalinguagem é a metáfora da linguagem-objeto, sempre segundo Jakobson, a negação da linguagem-objeto não pressupõe uma relação com o primeiro quadrado lógico e o segundo? O primeiro quadrado lógico será aquele no

1 O texto ora traduzido foi publicado originalmente em francês, com o título « L'Énonciation: une posture épistémologique », no número 1 da *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*, em 1974, e corresponde à resposta a uma pergunta formulada pelos professores Edward Lopes e Ignácio Assis Silva sobre o problema da enunciação. A transcrição do texto foi realizada a partir da gravação do curso de semiótica da narrativa, ministrado por Algirdas Julien Greimas na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Barão de Mauá (Ribeirão Preto – SP), em julho de 1973, ocasião em que se fundou, no mesmo centro universitário, o Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas. Todas as notas presentes nesta tradução são de responsabilidade dos tradutores e a maior parte delas foi proposta como indicação de auxílio ao leitor iniciante em semiótica.

2 (1917-1992). Diretor de pesquisa na EHESS - École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, França.

3 Professora aposentada da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Unesp – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. E-mail: mlvissotto@uol.com.br.

4 Professor do Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas e do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Unesp – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Pesquisador do CNPq. E-mail: jean.portela@unesp.br.

qual podemos resumir no nível profundo, digamos, o conteúdo semântico da linguagem objeto. O outro quadrado lógico será aquele que subsume o nível da linguagem que nega esta outra linguagem. Não há, e se há uma, que tipo de relação pode existir entre esses dois níveis da linguagem?” Vocês veem que não é a questão, mas as questões. Daí meu desejo de decompor o problema e dizer a vocês um pouco do que eu penso sobre esta ou aquela questão, e fornecer, em último lugar, somente resposta ao conjunto que se acha proposto. A primeira parte tratará do problema do enunciado e da enunciação.

Digamos, portanto, que o enunciado é um conceito bastante claro. Na verdade, é a frase linguística nos seus elementos mais simples, isto é, um enunciado elementar, seja sujeito, predicado, verbo, seja destinador, mensagem, destinatário etc. Por ora pouco importa. Este enunciado, como a palavra indica, é o que é enunciado, o que é dito ou escrito, enfim, o que é comunicado. Podemos dizer, na verdade, que o enunciado na sua forma mais simples pode ter a forma canônica do enunciado frástico, ou, ainda, podemos considerar, num sentido amplo, que o enunciado é o que é enunciado, isto é, todo encadeamento sintagmático que transcende, ultrapassa as dimensões da frase e que compreende, portanto, o discurso enquanto enunciado. É, em outros termos, o mesmo que formular o problema que é um quebra-cabeça para as crianças na França em suas aulas de filosofia: *O pensamento pensante pensa o pensamento pensado*. O enunciado é este *pensamento pensado*, que é a manifestação em termos psicológicos do processo de pensamento. É evidente que, para que o enunciado seja enunciado, é necessário que o enunciemos. Portanto, é necessário que o enunciado possua um predicado, uma função, enfim, a enunciação. Se já existe um enunciado enquanto objeto do pensamento, da enunciação, se existe um processo intitulado enunciação, isso pressupõe a existência de um sujeito da enunciação. Temos, finalmente, a enunciação, que se opõe ao enunciado, mas que possui, ela também, a estrutura de um enunciado elementar, com um sujeito, um predicado e um objeto, mas com a diferença de que o actante objeto da enunciação é um enunciado. *Eu digo que estou doente*. Então temos: **eu** sujeito, **digo** verbo, e o actante objeto **eu estou doente**. Então, **eu estou doente** é um enunciado e **eu digo que** é da ordem da enunciação. O problema só se complica pelo fato de esta enunciação, no quadrado que eu apresentei a vocês, ser igualmente já enunciada. Logo, só podemos falar de enunciação, na medida em que esta enunciação é enunciada.

Podemos, portanto, dar uma primeira definição da enunciação. A enunciação é um enunciado no qual apenas o actante-objeto é manifestado. Se essa enunciação não é manifestada, como podemos saber algo? A única resposta válida é que podemos saber algo porque a enunciação possui uma estrutura que é aquela do enunciado e que, conhecendo a estrutura do enunciado e conhecendo um dos elementos deste enunciado que foi manifestado, podemos, logicamente, pressupor a existência de outros elementos deste enunciado que se chama enunciação. Sabemos que a presença do actante-objeto implica a existência do actante-sujeito e que a relação entre actante-sujeito e actante-objeto é uma função, é uma relação predicativa. Partimos da definição de que a enunciação é um enunciado. Então, se um dos termos do enunciado é conhecido,

os outros podem ser deduzidos. São pressupostos logicamente. Portanto, a enunciação não pode ser conhecida exceto pela forma de pressuposição lógica e é o único modo de existir da enunciação. Toda confusão vem do fato de que o sujeito da enunciação, que é um sujeito lógico, é considerado pelos linguistas, sobretudo pelos literatos e pelos filósofos, como um sujeito ontológico. A confusão é simples porque se eu sou de carne e osso, aqui como ser existente e eu digo *A terra é redonda*, então dizemos que Greimas é quem é o sujeito da enunciação deste enunciado *a terra é redonda*. Mas, linguisticamente, postular a existência de Greimas significa postular a existência de um referente exterior à linguagem. Isso é antissaussuriano e toda a Semiótica vai por água abaixo, pois isso equivale a afirmar que existe uma realidade extralinguística que nós podemos conhecer por meio de métodos que são linguísticos. Do mesmo modo, se é por métodos não-linguísticos que conhecemos, falta coerência lógica quando falamos linguística. E a partir disso, há um campo aberto a todas as filosofias, a todas as psicanálises e a tudo o que vocês quiserem.

Consequentemente, em literatura, o que é que isso significa? Isso significa que a principal conquista, digamos, da semiótica, está abolida e que retornamos à psicologia do autor e à biografia e vocês sabem quais são as consequências disso. Isto não deixa de ser uma escapatória. Se nos pusermos a estudar a ideologia, reduziremos o texto ao sujeito que chamamos psicológico ou ontológico, que está fora. Na verdade, isso consiste em uma renúncia da Linguística, pois consiste em esvaziar o texto, que é um objeto linguístico que estudamos, por algo que não é linguístico, isto é, retirar-se, renunciar a suas responsabilidades e dizer: agora são os psicólogos e os filósofos que vão ocupar-se disso. Portanto, essa atitude consiste em abolir o objeto linguístico. Eis a importância da escolha. Eu dou as razões sentimentais e as razões que apoiam as razões lógicas. A atitude do linguista diante do texto é dizer, com Saussure, que o discurso, o texto, na medida em que é manifestado, é a única realidade da qual a Linguística se ocupa. E, então, ela diz tudo que pode ser dito sobre o texto manifestado, mas diz também que a Linguística não afirma que não existam outras realidades, longe disso. Mas se ela tem um projeto de pesquisa coerente, deve limitar-se àquilo que pode fazer. Não se trata de ser um homem universal, mas, como a ciência acredita ser um ponto de vista sobre o mundo e não uma exploração, ela opera sobretudo como uma medida do mundo. Cada ciência é uma única abordagem do mundo. Temos nossa abordagem e nela permanecemos. É importante, porque está aí, por exemplo, o grande mal-entendido da Linguística americana. Quando Van Dijk⁵ fala da narrativa, fala de ações, de humanos e de cães etc. Não sabemos, porém, se ele fala do texto, isto é, dos humanos descritos, das ações descritas, dos cães descritos, ou se fala de ações reais, de comportamentos humanos. É preciso saber do que falamos. Quando ele fala de um acontecimento, é da descrição do acontecimento que se trata ou do acontecimento em si? No momento atual, é típica a atitude do neopositivismo anglo-saxão. O sintomático é já chamar os actantes de nomes próprios, isto é, o nome que damos às coisas, considerando que as coisas existem antes e depois de darmos seus nomes.

5 Teun A. van Dijk (1943), linguista holandês, autor de *Tekstwetenschap: een interdisciplinaire inleiding* (1978), traduzido para o espanhol por Sibila Hunzinger como *La Ciencia del Texto* (1978).

Para nós o problema não se apresenta nesses termos. É toda a tradição europeia, continental da Linguística, se vocês preferirem, que está em jogo. De outro modo, se postulamos a existência de um referente exterior, chegamos a discussões intermináveis, as quais assisti frequentemente e que terminam em disputas para saber se as quimeras existem ou não. Porque se a palavra “quimera” existe enquanto nome próprio, é preciso denominar as quimeras, e se as quimeras não existem, o que é esse nome? Palavras que não designam absolutamente nada. Então *pássaros têm asas*, tudo bem, mas *borboletas têm orelhas* (era a brincadeira de P. Guiraud⁶) não é lógico, porque as borboletas não têm orelhas. Como na realidade as borboletas não têm orelhas, esta frase é anormal. Toda semântica chomskiana⁷ está aí. Então tudo que é poesia, literatura, tudo que é conceito filosófico, tudo que é idiomatismo na linguagem, tudo isso são anomalias semânticas. Tudo que representa verdadeiramente o coração da linguagem é expurgado como anomalia. Por quê? Justamente porque existe esse encaminhamento primeiro que é o neopositivismo, que postula a existência de coisas anteriores à linguagem, e onde a linguagem não serve senão para denominar e para dizer um número infinito de frases sobre o mundo. Frases como *pássaros têm asas* isso, sim, é correto, mas *borboletas têm orelhas*, isso não cabe. E por quê? Porque não há orelhas nas borboletas. Eu não quero continuar neste caminho, quero somente lhes dizer que aí há algo que deriva da escolha, das pressuposições filosóficas, no fundo, que a lógica não é inocente em si. É preciso ser lúcido e saber o que escolhemos. Neste ponto de vista, o que é considerado anomalia por vocês é um tipo específico de existência da linguagem. A linguagem é polissêmica, ambígua, um instrumento imperfeito, mas não direi que é justamente essa sua beleza, mas sua eficácia. Por ser polissêmica, justamente por isso é inventiva, essa linguagem, há nela algo que distingue o homem do animal e não porque diz coisas verdadeiras, estabelecendo correspondências entre as palavras. Tudo isso leva um pouco longe. Eu quero voltar àquela primeira definição que lhes dei e dizer que se nós proferimos um enunciado, então, podemos sempre dizer que este enunciado, um único, possui como pressuposta uma enunciação. Se vocês ouvirem *a terra é redonda*, isso pressupõe que eu digo que a terra é redonda. Em seguida, eu posso encadear e continuar a dizer: - Mas Pedro responde-me que não crê. O segundo enunciado: *Mas Pedro responde-me que não crê* possui igualmente um nível da enunciação. Isso quer dizer: *Eu digo: Mas Pedro responde-me que não crê*. Consequentemente, se um enunciado é concebido não como uma única frase, mas como um encadeamento discursivo, cada enunciado possui a sua enunciação. Há, portanto, uma recorrência da enunciação que acompanha a totalidade do discurso. E esta recorrência constitui o que podemos chamar um nível enunciativo. Portanto, não há uma única enunciação, todo o discurso é conotado pela enunciação, se assim podemos dizer. Conotado no sentido vulgar, não científico. Deste

6 Pierre Guiraud, linguista francês, autor de *Essais de Stylistique*.

7 No decorrer do texto, Greimas desenvolve críticas severas à Linguística chomskiana e ao que ele chama de “neopositivismo anglo-saxão”. Para o aprofundamento dessas questões, indicamos *Aspectos da Teoria da Sintaxe* (Lisboa: Armênio Amado Editor, 1978), obra de Avram Noam Chomsky (1928) traduzida por José António Meireles e Eduardo Prado Raposo, seguida de uma substancial introdução à obra do linguista americano.

ponto de vista, podemos dizer que o fato da recorrência e a definição de enunciação não permitem postular a existência de um nível isotópico da enunciação recobrando a totalidade do discurso. O nível isotópico pode ser concebido de duas maneiras: ou sob a forma de nível sempre implícito ou sob a forma de uma enunciação explicitada, que se tornou enunciada. Isto não é complicado de entender. É, talvez, quando dizemos as coisas que elas se complicam. Dirijo-me a uma jovem e lhe digo: *Você é bela*. Isso quer dizer *eu digo* (enunciação): *Você é bela*. Eu posso dizer *eu digo que você é bela*. Este *eu digo que você é bela* pressupõe que *eu digo que eu digo que você é bela... eu digo que eu digo que eu digo... que você é bela*. Daí, a cada momento há um pequeno jogo, no sentido mesmo de jogar, que faz com que possamos explicitar a enunciação, mas explicitando, nós explicitamos a enunciação verdadeira, verdadeira no sentido trivial.

Eu quero dizer simplesmente que o discurso pode comportar um nível de enunciado, digamos, de tipo constativo ou descritivo, como *a mesa é redonda* ou *a terra gira*, e depois enunciados que são de antigas enunciações enunciadas, do tipo *eu digo*, *eu penso*, *eu creio*, *parece-me*, *é preciso* etc. É preciso, portanto, desmistificar esse assunto. É preciso dizer que o discurso comporta o nível do enunciado e o nível de antigas enunciações que são enunciadas. Mas evidentemente esses dois níveis pressupõem um terceiro, e ele está sempre implícito. Isto é, o sujeito da enunciação não é jamais apreensível e todos os *eu* que vocês acham no discurso enunciado não são sujeitos da enunciação, são simulacros. Daí a dificuldade e o problema que é perguntar em termos tão ingênuos: quem fala no discurso? Os diferentes *eu* que vocês encontram no discurso são *eu* já falados e não *eu* que falam. Porque o *eu* da enunciação está sempre oculto, está sempre subentendido. Isso é elementar. É preciso ter sempre em mente essas coisas quando se fala da enunciação. Se podemos dizer que a enunciação é metalinguística em relação ao enunciado, pelo fato de essa enunciação poder ser enunciada ela mesma, ela pressupõe um nível "metalinguístico" e assim por diante. Coloco este termo "metalinguístico" entre aspas por enquanto porque é preciso questionar justamente sobre o tipo de relação que existe entre a enunciação e o enunciado. Afinal, qual é esta relação? A definição que proponho é a definição que vai do todo à parte. Isto significa que se vocês têm uma estrutura elementar, então, a definição da estrutura é a relação existente entre dois termos. Mas esta definição é incompleta, porque é preciso que ela seja acompanhada de uma segunda definição, considerando que a estrutura em si é algo mais do que a soma de dois termos. Isto quer dizer que a totalidade é um conceito que comporta um excedente de significação em relação a seus elementos. Por outro lado, tratar-se-ia de uma pequena aritmética que consistiria em tomar as unidades, de separá-las e de reuni-las; tratar-se-iam, portanto, de operações discretas. A estrutura possui um aspecto analítico, portanto pode ser decomposta em elementos, mas ela é algo mais do que a soma dos elementos. Portanto, se temos a definição de enunciação e dizemos que a enunciação é um enunciado que possui a estrutura do enunciado, o que é o enunciado nessa enunciação? É um actante objeto, isto é, é um dos termos estruturais, ao passo que a enunciação é o todo. Se a enunciação é a totalidade e se o enunciado é uma parte, então a relação entre enunciação e enunciado é do tipo do todo para a parte, isto é, na terminologia de Jakobson, que não me agrada, uma relação metonímica e

não metafórica. Eu, neste caso prefiro empregar o termo hipotaxe. Diria que existe uma relação hipotática. Consequentemente, se podemos imaginar um nível dos enunciados de ordem descritiva e se, num outro nível – o das enunciações já manifestadas, que é um nível superior – reconhecemos esse nível recorrente, então há o problema da relação entre esses dois níveis, diremos em princípio que a relação enunciação/enunciado pertence ao tipo hipotático, mesmo se esta enunciação já for enunciada. A metonímia é uma figura que compreende muitíssimas coisas. É melhor evitar esta terminologia. Mas, pela tradição, ela é útil neste sentido, a partir do artigo de Jakobson, opõe-se sempre a metonímia à metáfora⁸. É preciso ter em mente a metonímia e, em seguida, tentar ver o que é a metáfora no sentido jakobsoniano. Tenhamos em mente a existência de pelo menos dois níveis com uma relação hipotática entre eles. Antes de passar à metáfora e à metalinguagem, é preciso completar e dizer algo mais sobre a enunciação. Voltarei a esse problema. Podemos definir a metalinguagem como a relação entre dois níveis, dizendo que um desses tipos de relação é a relação hipotática. É preciso sempre ter em mente o que entendemos por este tipo de metalinguagem, porque se há a relação metafórica, não digo o que ela seja, isto será um outro tipo de metalinguagem.

A questão que propomos em seguida é uma questão puramente pragmática. Manteremos um único e mesmo termo de metalinguagem para dois tipos de metalinguagens? Trata-se de uma questão prática e não teórica. Voltemos à definição de enunciação como enunciado. Por tratar-se de um enunciado, este enunciado possui actantes e vê-se que esta enunciação – por sua estrutura – pode desenvolver-se numa estrutura actancial. A questão fundamental, digo fundamental por tratar-se de uma escolha epistemológica, é considerar o que é este *infra-speech*, ou melhor, esta enunciação. De alguma forma, trata-se de um ato absoluto, criador do discurso, ou seja, trata-se de um fazer discursivo, de um fazer dizer, ou de um fazer saber que não tem consequência, uma espécie de retórica, de grandiloquência? Eu, sujeito absoluto em si, estou ali e falo. Digo. Nesta perspectiva, onde apenas o sujeito falante está sendo considerado, é evidente que se desenvolvam os mitos, as metáforas da criatividade. Mas quando se trata de fazer dizer, certamente há um fazer, mas também há um fazer saber, isto é, há uma transferência do saber. O sujeito da enunciação não é apenas um simples sujeito que fabrica mensagens, enunciados, mas é também um sujeito que transmite o saber. Portanto, não é apenas sujeito de uma frase do tipo sujeito/objeto, mas também destinador de uma enunciação que pode ser descrita como destinador/destinatário. E então vocês veem que a gramática gerativa está obscurecida por esta problemática da enunciação, ela se esquece que na ponta do fio há aquele que escuta e há também o destinatário. Se falamos da competência do sujeito falante, é preciso falar ao mesmo tempo da competência do sujeito ouvinte. Não pretendo ir muito longe, quero dizer apenas que o que está implícito numa enunciação a partir do enunciado é uma estrutura actancial. Portanto, não nos surpreende que um

8 Cf. Jakobson (1971).

Beckett⁹ ou um filósofo como Destutt de Tracy¹⁰, estudados por Rastier¹¹ – um, fazendo seu discurso filosófico, o outro, um discurso literário que destrói o enunciado enquanto narrativa – destaquem a problemática da enunciação sob a forma de uma estrutura actancial onde aparece o objeto, o destinatário, os adjuvantes, os oponentes no interior de um discurso que tem a pretensão seja filosófica, isto é, científica na época, seja um discurso que pretende destruir o enunciado, fazendo surgir nesse nível uma espécie de metalinguística que evidencie uma estrutura actancial.

Passemos agora à doença de nosso tempo que consiste em apenas olhar para o próprio umbigo. Eu escrevo e o que faço quando escrevo? Para que escrevo mesmo? Essa é a problemática dos últimos cinquenta anos da poesia e da escrita. Estou ridicularizando, mas não pretendo afirmar que este não seja um problema importante. Entretanto, se relativizarmos, se olharmos as sociedades humanas em sua totalidade, veremos aquilo que é. Não se trata do *summum* da história, não é a única realidade do mundo, o fato de haver pessoas que vivem, que contam histórias para não dizer outra coisa senão apenas considerar com uma lupa seus próprios movimentos gestuais de escrita. Pouco importa, trata-se de juízos de valor. Devem ser colocados entre parênteses. Entretanto quero dizer apenas que a ruptura epistemológica de tudo isso é um europeocentrismo levado ao extremo. Isto consiste em considerar que a regra, ou melhor, a história só se dá em certo lugar do mundo e ali ela progride e que o restante da humanidade está mergulhado no obscurantismo, na ignorância. Trata-se de uma concepção da história total que pode ser válida no nível do desenvolvimento das estruturas econômicas, mas, se tomarmos a problemática da cultura e nela quisermos introduzir o conceito de progresso, não teremos resultados que nos convençam. O que pretendo dizer é que, se a estrutura actancial da enunciação pode ser assim explicitada, desenvolvida, articulada e produzir obras inteiras e de massas totais, o mesmo pode acontecer com o predicado dessa enunciação. Isto quer dizer que o processo da escrita, ou o processo da comunicação, pode também ser exaltado, hipostasiado e produzir outros tipos de conteúdos para outras isotopias de discurso. Isto pode ser o problema da comunicação, da autenticidade da comunicação entre os homens. Como dizer para se fazer crer, como dizer para dizer a verdade. Ainda é um problema toda a arte de agradar que se desenvolve a partir disso. Toda distância entre São Vicente de Paula e Bossuet¹² no contexto francês situa-se aí. São Vicente de Paula, que era um mestre em retórica, dizia que era preciso pregar o Evangelho, pregar a boa nova: ela alcança, não há problema, se você disser verdadeiramente. Isso significaria, provavelmente, que se você assume inteiramente aquilo que você diz, aquele que está na outra ponta da mensagem aceitará e assumirá

9 Samuel Beckett (1906-1989), dramaturgo, escritor e poeta irlandês.

10 Antoine-Louis-Claude Destutt de Tracy (1754-1836), filósofo francês da escola de Condillac.

11 A respeito do estudo que o semiótico francês François Rastier (1947) realizou sobre a obra de Destutt de Tracy, conferir *Idéologie et Théorie des Signes* (1972) e *Essais de Sémiotique Discursive* (1973).

12 Jacques-Bénigne Bossuet (1627-1704), padre francês, escritor e orador.

a mesma fé. Ao passo que, para Bossuet, para que a comunicação se efetue, é preciso ornamentá-la, é preciso agradar, utilizar a retórica inteira como meio de persuasão, como meio de efetivar a mensagem. Todas essas problemáticas não são novas e situam-se no nível da enunciação explicitada. Vê-se hoje esta exaltação a respeito da escrita. Nas sociedades que possuem a escrita, o ato da comunicação é mediado, isto é, não existe o face a face do destinador e do destinatário que assegure, com outras semióticas, a semiótica das línguas naturais, o trânsito da mensagem. Aí reside a diferença entre a semântica estrutural que vocês encontram aqui e a comunicação que nós estamos tentando estabelecer. Vocês encontrarão talvez mais nos textos escritos do que nos textos falados. Porém, existem, ao lado das palavras, mensagens que se efetivam com outras semióticas: gestuais, visuais, a linguagem do olhar, como dizem, a linguagem da entonação, a linguagem da convicção. Digamos que há uma quantidade de semióticas que estão subordinadas à fala, mas que fazem a comunicação efetivar-se. Podemos ainda dizer que na comunicação amorosa o verbal desaparece, resta apenas a comunicação tátil, a comunicação olfativa, talvez a mais intensa, a mais autêntica. Há o problema desta comunicação que é ainda uma problemática que pode ser entendida como uma problemática da enunciação explicitada. Finalmente vocês verão o que eu quero dizer, onde quero chegar. Se tentarmos tomar uma determinada cultura e defini-la como um conjunto de valores, há um conjunto de microuniversos semânticos que se prendem a esta problemática da enunciação explicitada e não devemos considerar que isso seja privilégio de nosso século, nossa época. Certamente, vocês encontrarão em poesias muito antigas, na poesia árabe, na poesia indiana, que conheço um pouquinho, os problemas da comunicação que representam sua própria base, que constituem a isotopia básica dos poemas, dos textos.

Agora, a escrita.¹³ Por que a escrita? É porque a escrita é o que fica, é material. Ao lado disso, há uma mitologia que foi criada atualmente com Derrida¹⁴, graças a Derrida um pouco, mas, em seguida, retomada por outras ideologias que afirmam que, escrevendo, o homem toca a matéria, que a fala deixa de ser, enfim, um "*flatus vocis*" que se desvanece, enquanto aqui, o homem, o escritor, torna-se produtor. E o pobre homem que é o escritor de hoje, quer identificar-se ao processo de produção, quer tornar-se produtor. Generalizar passa a ser produzir e o sujeito de produção é o escritor. Ele enobrece sua situação identificando-se com outros trabalhadores e, ao mesmo tempo, constrói um outro mito, o da transformação do mundo pela escrita. Da mesma forma como um operário transforma o mundo com suas mãos, o escritor transforma materialmente a escrita e faz a revolução. Um dos temas de um livro de Sollers¹⁵ que representa esta tendência

13 Embora a palavra "*écriture*" – no sentido que Derrida, Sollers e Barthes empregam – tenha sido traduzida no Brasil, via Leyla Perrone-Moisés, como "escritura", optamos por "escrita", solução empregada por Mário Laranjeira em sua nova tradução de *O Grau Zero da Escrita* (2000).

14 Jacques Derrida (1930), filósofo argelino, autor, entre outros, de *Gramatologia* (1973).

15 Philippe Sollers (1936), crítico e escritor francês líder do grupo *Tel Quel* (reduto da crítica semiológica e marxista estetizante dos anos 60). Construiu sua prosa sob a égide das experiências de Mallarmé e Joyce.

consiste em afirmar que o mundo apresenta três isotopias: escrever, fazer amor e fazer a revolução. E é a mesma coisa: identificação dessas três isotopias. Em seguida, como há identificação e igualdade entre essas três isotopias, não há mais necessidade de fazer um relato coerente, consagra-se uma sequência à revolução, uma sequência de uma cena na cama e depois uma terceira sequência de escritor que escreve. O relato progride dessa maneira, saltando de uma isotopia a outra, porque elas são idênticas. É uma brincadeira, mas creio que é sob forma caricatural que podemos compreender o sentido dessa apologia da escrita que, procurando fundamentos históricos, condena Saussure, por exemplo, porque ele não deu a devida importância à escrita, que é um ato anterior à fala. Como se a humanidade tivesse começado a escrever e só depois a falar. Toda genealogia e arqueologia deveriam ser revistas a respeito desse assunto. Vejam os termos da moda que utilizo. Faço isso para situar novamente a problemática no interior, para que vocês se poupem desses problemas.

No plano pessoal, minha situação é delicada. Vocês tiveram a gentileza de me convidar, portanto, acho que vocês desejam me ouvir. Vocês querem saber o que eu penso. Não sou a única cabeça pensante em Paris, há outras. Seria preciso, realmente preciso, falar dos outros, mas falar deles e não dizer o que penso seria também desonestidade. Vocês veem, essa história de mentira faz a gente dar voltas e não se sabe mais como sair disso. Não sei se minha postura é a mais honesta possível nesta situação, mas, enfim, eu disse a mim mesmo que é preciso ao menos jogar as cartas na mesa. Portanto, vou dizer o que penso, vou dizer o que os outros pensam e vou dizer o que eu penso dos outros que pensam, e eu confesso, na quarta posição, que são juízos de valor, não são juízos objetivos. Nisso vocês têm quatro meta-metalinguagens e vocês poderão escolher a instância que convier. Isto porque, mesmo em ciência, é extremamente difícil ser honesto. Não sabemos como nos desembaraçar. Evidentemente posso dizer, como Descartes, "*larvatus prodeus*"¹⁶ e contar a vocês histórias escondendo-me atrás do biombo da ciência. Utilizo o biombo científico, mas não gostaria que vocês pensassem que eu esteja cego. Passemos então a outros problemas.

A enunciação parece-me o lugar daquilo que Jakobson apresentou de uma maneira muito interessante, o lugar da embreagem, dos *shifters*¹⁷, algo que ainda não foi estudado nem analisado suficientemente. Dentre as embreagens que encontramos, há três principais, conforme vocês sabem, a embreagem actancial, a embreagem temporal e a embreagem espacial. A embreagem actancial é relativamente simples. Acontece quando o sujeito da enunciação implícita coloca, por exemplo, um **ele** que fala no discurso, no discurso enunciado. O que acontece? Estabelece-se uma certa relação entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado que não é o mesmo. Há um distanciamento, há uma tipologia dessas relações a ser feita, que só será possível se for

16 "Eu caminho mascarado", misteriosa divisa atribuída a René Descartes (1596-1650), então com 23 anos, período em que foi soldado no exército de Maurício de Nassau.

17 Cf. Jakobson (1963).

introduzida nessa tipologia o **eu** que é do enunciado, isto é, perguntando-se em primeiro lugar qual é a relação entre o **eu** da enunciação e o **eu** do enunciado. Quando digo *eu digo*, não se trata do sujeito da enunciação. O *eu* implícito não é o mesmo que o *eu* explícito. Vejam como se deve ler o romance de Proust, do grupo que, com André Gide e o fim do século XIX, começa por uma escrita em *eu*. Evidentemente é uma mentira como todas as outras. Somente talvez um pouco mais sutil que as outras. Entretanto os dois *eu* não são idênticos. É um tipo de constatação que se pode fazer sem que, por isso, a partir dessas constatações, possamos ainda estabelecer um sistema de embreagem com uma justificativa semântica suficiente. Trata-se de um problema capital para o estudo de textos literários, ainda mais os modernos. Mesmo os grupos de semiótica religiosa que estudam o Evangelho esbarram nessas dificuldades porque, mesmo nos textos mais simples, isto é complicado.

Tomemos um pequeno poema de Michaux¹⁸ estudado por Houdebine¹⁹ nos *Ensaio de Semiótica Poética* que terminei há dois anos. Tem quatro ou cinco linhas, é um poema em prosa. Há um *eu* da enunciação que se coloca como um *ele*. Há duas ou três linhas com *ele*. Depois, ele começa a se referir a alguém a quem chama *tu*. Então, institui nas duas outras linhas o tipo de comunicação *eu-tu*. Ao passo que há um *eu* relativamente simples que é a passagem, a retomada deste *ele* do qual é preciso definir a posição por um *eu*. E, finalmente, quem é o *tu*? O *tu* é igualmente o sujeito da enunciação porque na fala ainda é um procedimento poético frequente. Fala-se a um *tu* que é, na verdade, um *eu*. São esses *eu* da enunciação explícita que constituem um domínio de pesquisa em si, que provém, creio, da enunciação propriamente dita. São sempre os problemas da enunciação-enunciada, isto é, do segundo nível, porque o que Edmond Houdebine²⁰ disse é que ele descreveu a primeira parte do poema com *ele* com mais ou menos simpatia, mas quando encontrou em seguida a estrutura de *eu* e *tu*, então se rendeu: é um poeta. Por quê? Trata-se da enunciação porque a enunciação é uma palavra da moda. Mas não podemos ser ingênuos. Não sejamos tolos acreditando nessa espécie de descoberta. São formas que existem e pode ser que o *ele*, que está denegrido do ponto de vista da criatividade, possa ser, ao lado do cavalo, uma das grandes conquistas do homem.

Posso responder a essas várias questões com uma obra que está sendo preparada nesse momento chamada *Discussing Langage*²¹, que é uma antologia de dez entrevistas

18 Apresentamos o poema de Henri Michaux (1899-1984) como consta no artigo de Houdebine, seguido de versão nossa: "Un ciel de cuivre le couvre. Une ville de sucre lui rit. Que va-t-il faire? Il ne fera pas fondre la ville. Il ne pourra pas percer le cuivre. Renonce, petit Meidosem. Renonce, tu es en pleine perte de substance si tu continues..." [Um céu de cobre o cobre. Uma cidade de açúcar lhe sorri. O que ele vai fazer? Não derreterá a cidade. Ele não poderá trespassar o cobre. Desiste, pequeno Meidosem. Desiste, tu estás em plena perda de substância se tu continuas...].

19 Houdebine (1972, p. 155-178).

20 Na verdade, refere-se a Jean-Louis Houdebine.

21 O depoimento de Greimas, "Dialogue with H. Parret", encontra-se em Parret (1974).

com linguistas representativos do mundo. Tomaram cinco americanos, cinco europeus e os interrogaram e cada um forneceu uma entrevista de cinquenta páginas, ou seja, fala-se de tudo. Perguntaram-me o que pensava da especificidade das línguas naturais. Respondi que, ao contrário do que geralmente se pensa, considerando a competência inata, o que me parece melhor caracterizar a linguagem humana é a possibilidade de colocar os *ele*, isto é, sujeitos sem relação com a situação da mensagem e com o sujeito do enunciado, como actantes exteriores e depois dizer algo sobre o mundo, o que os animais são incapazes de fazer. Ao passo que se tomamos as categorias inatas, isto é, os enunciados predicativos, que falam do eu, aí está, especificamente, a propriedade das linguagens animais. Isto quer dizer que tudo o que denominamos linguagem dos sentimentos, tudo isso representa um ponto que a humanidade tem em comum com os animais. Por outro lado, o que a humanidade não tem em comum com os animais é aquilo que é depreciado, desvalorizado atualmente. Em princípio, tudo isso vocês já sabem mais ou menos. Vou lembrá-los rapidamente: se há uma situação **aqui e lá**, é a situação da comunicação. E também há um **alhures**, que é um algum lugar fora da situação da enunciação. É normal que exista um **alhures** (no plano temporal, um **então**). Eu não sei como é em português, mas em francês um **então** pode ser situado no passado, no futuro, no presente. O importante é que os sistemas temporais e espaciais independentes podem ser também construídos a partir deste **então** e a partir deste **alhures**. Aí reside a possibilidade de o ser humano formar em seu espírito a imagem de uma realidade ausente, a imagem das coisas, como se fosse uma projeção objetivante. Talvez seja esta, evidentemente, a condição da ciência. Há, também, outra coisa, a qualificação no enunciado, isto é, a totalidade de um sistema de estimativa, de avaliação. Quando vocês dizem: *Esta estrada é larga*, seja quem for que diga o *eu* ou o *ele*, o fato de dizer que *é larga* é um fenômeno de estimativa, digamos, subjetiva, que provém do sujeito. Portanto, os sistemas de valores que funcionam como sendo objetivos, como se proviessem do enunciado, estão ligados à enunciação. Os adjetivos são vulgarmente divididos em duas classes. Se por um lado podemos dizer *A estrada é larga* ou **estreita**, *por outro, também que ela é vicinal*²². *A estrada é vicinal* é o resultado da embreagem. Seu caráter vicinal, federal, não provém do sujeito da enunciação. Finalmente, podemos fazer no discurso a distribuição de diferentes elementos que são também tão redundantes e que provêm de um nível e de outro.

Mais uma coisa: a enunciação é o lugar da veridicção. Quando eu digo, por exemplo, *a terra é redonda*, entre o *eu digo* implícito e *a terra é redonda* é que se situa ainda uma modalidade do tipo: *é verdade que a terra é redonda*. Isto quer dizer que transmito não somente a mensagem, mas também minha estimativa de caráter mais ou menos verídico desta constatação. E então, há muitas coisas a dizer sobre o que alguns chamam de graus de verdade. A expressão é inadequada, mas vocês veem o que isso quer dizer: a linguagem científica é tal que não é apenas o sujeito da enunciação que atrai cada vez um *é verdade... é verdade que...* mas é preciso que o leitor, o destinatário entre no jogo

22 Traduzimos “*departamentale/nationale*” por “*vicinal/federal*”, mais fiel à nomenclatura corrente no Brasil.

e aceite esta regra. O que se constitui é o que chamamos contrato enunciativo. É o que temos dito a respeito do *Pequeno Polegar*. É aceita como uma história verossímil e ao mesmo tempo é concebida como uma história, um conto. Eu não pretendo solucionar esse tipo de problema, mas é uma grande questão a ser proposta. No que diz respeito à linguagem científica, podemos acrescentar, ainda, uma terceira explicação sobre a metalinguagem, isto é, cada enunciado do tipo *é verdade que a terra é redonda* apoia-se sobre uma argumentação, ou melhor, uma demonstração científica, sobre um outro discurso que lhe é paralelo e que fundamenta este enunciado. Isto caracteriza o discurso científico. Isto quer dizer que há uma equipe de sábios trabalhando num laboratório, fazendo experiências. Significa que eles fazem um discurso meio gestual, meio linguístico e tudo se resume em um único enunciado como resultado dessa pesquisa, e que esse enunciado aparece no discurso científico com a menção *é verdade que* etc. E por que é verdade? Porque há um outro discurso que sustenta essa verdade. Talvez isto seja um caso de hipertrofia, de desenvolvimento.

Ao tratarmos de Maupassant²³, tivemos a oportunidade de constatar isso, quando se pretende fundamentar algum tipo de verdade, algum tipo de mentira, algum tipo de segredo, como demonstrei no quadrado, desenvolvem-se sub-discursos particulares que são discursos que se originam de um fazer persuasivo da parte do sujeito, provenientes da parte do destinador e de um fazer interpretativo da parte do destinatário. Ao lado deste discurso persuasivo, é normal surgir um discurso interpretativo porque existe um ouvinte. Por exemplo, eu falo, eu falo, eu falo, quanto a vocês, vocês interpretam. Aceitam algumas coisas, outras, vocês rejeitam. Vocês atribuem um grau de veridicidade ao que eu digo. Isto acontece no nível implícito. Mas isto se acha explicitado, pois como destinador e destinatário, nós podemos ser transportados para o discurso e nos encontrarmos como actantes no interior do discurso. O que acontece? Eu, sendo um actante, sendo um *ele* qualquer, digo isto: *Vejo que ele não crê*. Então, apresento outros argumentos, desenvolvo um grande fazer, uma grande técnica persuasiva. Diante de mim encontra-se alguém que diz: *Ele diz, mas quem é ele? Onde está a verdade?* Ele decodifica o discurso, mas sempre neste plano, o da manipulação das modalidades do verdadeiro e do falso. Do mesmo modo, em *O Cordão* o que vemos muito bem no mestre Hauchecorne, assim que encontra o cordão, é o fato de ele fazer um discurso persuasivo do tipo somático, isto é, faz de conta que procurou e não achou. Sobre o fato, sobre o enunciado narrativo de encontrar o cordão, desenvolve-se um outro nível representado pelo fazer de conta que procurou algo e não achou. É um outro discurso porque há um espectador, porque há um destinatário de seu fazer somático. É o mesmo que dizer tratar-se de semiótica e não apenas de línguas naturais, isto é, ele produz este discurso persuasivo gestualmente. Então, seu inimigo, que ali o observa, interpreta este fazer. Sua interpretação é que o outro quis apenas camuflar o que havia encontrado, fazendo de conta que não havia encontrado. É a mesma dimensão que estabelecemos

23 Podemos citar pelo menos dois trabalhos de Greimas sobre a obra do escritor francês Guy de Maupassant (1850-1893): "Description et narrativité à propos de la Ficelle de Guy de Maupassant" em *Du Sens II* (1983), e *Maupassant, la sémiotique du texte: exercices pratiques* (1976).

a partir da constatação *é verdade que a terra é redonda* que se desenvolve no discurso, um discurso de total veridicção e que pode ter duas dimensões: ou está implícito em nosso diálogo – onde eu utilizo, de forma mais ou menos oculta, as modalidades para persuadir vocês, e quanto a vocês, vocês interpretam meu discurso – ou então pode estar explícito e transportado no discurso.

Vocês veem o que quero dizer, isso lhes interessa em primeiro lugar, digo que se a narrativa é o simulacro das situações sociais, enfim, as formulações e as formulações da narrativa podem ser transpostas para a vida social em si mesma e ter o mesmo jogo que se joga entre nós que estamos mais ou menos mascarados, que representamos papéis, que queremos persuadir, persuadir que é verdade, persuadir que é falso, fingir que é mentira, que há coisas que se escondem atrás das coisas. Tudo isto são categorias simples que coloquei no quadrado. Certamente, há coisas mais complicadas, tudo é um jogo da veridicção, que constitui o referente social, que constitui, no fundo, uma sintaxe conotativa da linguagem humana, da comunicação humana. O importante não é tanto o que as pessoas dizem, mas o que eu acho que as pessoas dizem. A comunicação direta é relativamente pequena em relação a esta gramática que chamo de gramática sociossemiótica que está subjacente à comunicação. Falo apenas de modalidades, mas há categorias semânticas bem conhecidas que estão em jogo. Por exemplo, as relações entre inferior e superior, as relações entre homem e mulher, as relações entre o conhecido e o estranho. O tipo de discurso que sustentamos é diferente nesses casos. O que acontece não é simplesmente alguma figura textual, é a totalidade de uma sintaxe muito complexa que está em jogo. Quando falo e me dirijo a uma mulher, sem refletir, formulo minha frase, meu discurso, de uma certa maneira que não é a mesma. Se esta mulher é mais velha que eu, haverá outras conotações, se ela é mais jovem, outras ainda. Na resposta que vocês emitem, vocês são inconscientemente conscientes que alguém se dirige a vocês como a uma mulher, então vocês farão um discurso daquela a qual alguém se dirige como a uma mulher e que se dirige a um homem.

Há, portanto, um jogo psíquico e sociossemiótico complexo que deriva do que Hjelmslev chama de linguagem de conotação²⁴. De alguma forma, há uma passagem que se pode trabalhar ao tratarmos da enunciação, entre o que está presente no texto como simulacros de comunicação social e o que é a comunicação social em si mesma. Que não há, enfim, ruptura, solução, que há no fundo a linguagem. A narrativa, o discurso, é ainda um lugar privilegiado onde se pode estudar essa gramática sociossemiótica e vice-versa. Há pesquisas, por exemplo, sobre a concepção da honra e do *honnête-homme*²⁵ do século XVII²⁶. Tudo isso é a imagem, uma projeção de imagens entre as

24 Hjelmslev (1975).

25 Segundo o *Petit Robert*, "*honnête-homme*" foi, no século XVII, "noção essencial da moral mundana". Hoje é usado no sentido de "homem do mundo, agradável e que se distingue tanto pelos modos como pelo espírito", "homem que demonstra polidez".

26 No original consta "*siècle XVIII*", o que não mantivemos, já que, linhas abaixo, empregará "*siècle XVII*", época na qual a expressão foi cunhada.

peças em estado de comunicação. Se vocês soubessem que falavam a um *honnête-homme*, vocês teriam algumas obrigações e, depois, há uma personagem à qual você se dirige. Você não se dirige a uma personagem de carne e osso, a um sujeito ontológico, mas a uma construção lógica de um papel desempenhado.

Quero terminar meu discurso sobre esta enunciação com uma paráfrase: fora do texto não há salvação. Isto quer dizer que tudo o que se pode extrapolar vem do texto. É por isso que insisto na enunciação enunciada, pois já é existente. Só se pode falar de coisas a partir do texto, do que se descobre no texto. O que permite Chomsky falar de competência? Por quê? Porque ele é filósofo? Porque ele é psicólogo²⁷? Ou outra coisa? A competência não está no texto. Por isso é preciso encontrar no texto os elementos suficientes para construir por pressuposição lógica o conceito de competência. Ao falar do *honnête-homme* do século XVII, eu disse que há uma estrutura social, eu pretendia perguntar: como podemos conhecer o homem se não for pelos textos? Tomemos o romance da *Princesa de Clèves*²⁸, nós analisamos e descobrimos essas atitudes, esses papéis sociossemióticos que são representados. Agora, como a enunciação tem esta faculdade de ser enunciada, podemos então dizer o que é a enunciação não enunciada, implícita, e é neste sentido que se pode falar da gramática sociossemiótica porque nós a reconhecemos no texto. Isto não é ainda suficiente. Existe a teoria das linguagens de conotação. Esta teoria das linguagens de conotação, em Hjelmslev, consiste em dizer que, se há uma metalinguagem, uma linguagem-objeto, há também conotadores que podem ser reunidos e que estão presentes nos textos manifestados, mas só reunidos em subcódigos, em subsistemas, são capazes de produzir isto ou aquilo. Hjelmslev é muito pouco explícito nesta questão. Eu extrapolei desmedidamente, restou muito pouco de Hjelmslev neste assunto. E indico minhas fontes. A conotação, falo da conotação social, ela está, ela deve estar presente no texto. No entanto, ela está presente de maneira errática, difusa. Portanto, é difícil construir modelos, fazer uma descrição semântica dessa maneira. Mas o que nos auxilia é saber que a enunciação pode ser enunciada num tipo de discurso. E é essa enunciação enunciada que podemos descrever sob forma de modelo e que dá modelos previsíveis para estudar as linguagens de conotação que nos signos são erráticas. O que quis evidenciar, para que isto não permaneça confuso, é um problema relativo à veridicção, que constitui o referente interno do discurso, por não termos referente externo, o contrato entre o destinador-narrador e o destinatário-leitor institui um referente interno de acordo com o grau de credibilidade do texto. Isto é uma coisa. E depois, há outra coisa, é o problema da competência que, da mesma forma, provém da enunciação.

Pode-se fazer a história das ideias. Chomsky inspirou-se em Descartes – na época de Descartes – e o que ele deduziu está dominado pela psicologia dos grandes moralistas

27 No original, “*psychologique*”.

28 *La Princesse de Clèves* (1678), romance de Marie-Madeleine de La Fayette (1634-1693), escritora francesa mais conhecida como Madame de La Fayette.

franceses dos séculos XVII, XVIII. Ali, vocês sempre encontram uma análise de todas as faculdades. O que é faculdade? Justamente o que Chomsky traduziu por competência. Haveria uma filiação psicológica e deveríamos explicar como se chegou a essa ideia de competência. Podemos comparar a competência ao conceito de língua em Saussure. A língua no sentido saussuriano, a linguagem, se quiserem, seria a competência, mas coletiva e não individual, ao passo que, em Chomsky, o sujeito falante é o que consideramos indivíduo para nós, em nossa tradução, é a língua que fala em nós, não somos nós que falamos a língua. Há uma espécie de interioridade coletiva do espírito humano que precede o sujeito falante. Pouco importa. O que quero dizer é que deste ponto de vista vê-se que os problemas da competência, da mesma forma, devem estar contidos no texto e que se pode descobrir essas competências nos textos, analisar esta competência em diferentes faculdades e ver como os textos, o imaginário humano, simulam estas competências e como acontece com os problemas de psicossociologia, periga devolver de novo a competência ao nível do não enunciado. Creio que não existe mil maneiras de fazer isso. Minha intenção é dizer que creio na Linguística discursiva e no discurso narrativo como revelador, como um campo de experiência privilegiado para falar da Linguística, do que está implícito no discurso, do que está implícito na linguagem. É que não se pode tomar axiomáticamente apenas alguns conceitos como competência e performance, mas, de alguma forma, pode-se tocá-los com os dedos e então utilizar esta operação ora dedutiva, ora indutiva. A esse respeito teremos que falar muito ainda das competências do sujeito que são simuladas na narração.

Por fim, o que eu queria dizer em relação a esta enunciação – e já o disse – é que podemos considerar o sujeito da enunciação como sujeito psicológico, podemos considerar o sujeito da enunciação como sujeito coletivo. Aqui as coisas se complicam. Se, por exemplo, tratamos do folclore, da literatura oral, quem é o sujeito, quem é o narrador que fala? Há uns cinquenta anos, houve uma discussão épica, sobre a *Volksgeist*, o espírito do povo. Em seguida, o folclorismo alemão foi retomado pela teoria nacional-socialista e tornou-se inutilizável durante algum tempo. Há o problema: a literatura oral é uma criação individual ou coletiva? Do mesmo modo há o problema do discurso científico, no qual se chega ao cúmulo de identificar um sujeito qualquer. Outrora, Roland Barthes sonhava com uma escrita branca²⁹, ou seja, uma escrita que não teria sujeito, nem enunciação, uma escrita em que as palavras estariam ligadas às coisas, em que as palavras diriam as coisas diretamente.

A partir desses quatro tipos³⁰, já podemos construir um quadrado e fazê-lo funcionar. Pouco importa, o que eu quero dizer é que existe essa problemática da enunciação. Ela é interessante nos limites que prescrevi, isto é, contanto que essa problemática esteja

29 Para a ocorrência da expressão “écriture blanche”, conferir a introdução de “Le degré zéro de l’écriture suivi”, de *Elements de Sémiologie* (Barthes, 1964).

30 Greimas refere-se às dicotomias apresentadas no início de sua fala: enunciação/enunciado e metalinguagem/linguagem-objeto.

situada no texto, extrapolada (logicamente pressuposta a partir do texto) segundo as pressuposições lógicas a partir do texto.

Por outro lado, há um caminho perigoso pelo qual nos aventuramos: redimir toda a semiótica pela ideologia. Mas afinal o que ocorre? Vocês conhecem um grande filósofo do nosso século, que fez surgir a única filosofia das ciências atuais? Estou falando de Husserl³¹. Qual era a preocupação fundamental de Husserl? Para ele, o problema consistia em saber como colocar entre parênteses o sujeito da enunciação. Para ele, condição possível por meio da ciência. Enquanto filósofo de inspiração kantiana, evidentemente, o sujeito psicológico não apresentaria nenhuma consequência, mas, sim, o sujeito transcendental, o sujeito coletivo. É essa a verdadeira problemática, ou seja, se nosso conhecimento do mundo provém sempre de um sujeito conhecedor, o que podemos dizer de seguro e certo sobre o mundo, em que condições a ciência é possível? É apenas a ciência do sujeito e não a ciência do objeto. No começo do século, nos anos trinta, eis como o problema se apresentava. O que chamamos redução fenomenológica é a operação que nos tem permitido respirar, conceber a possibilidade, conceber o mundo como objeto, o mundo de fenômenos inapreensíveis. A teoria dos semas das relações trata de implicações filosóficas desse gênero. Agora o que se faz é a abertura deste parêntese e a consequente introdução do sujeito. Que o sujeito lógico esteja pressuposto, tudo bem, mas caso se passe ao sujeito psicológico, ao sujeito ontológico, ao sujeito transcendental, então vocês abriram as comportas de algo que os engolirá. A semiótica estará destruída. Obras do gênero acima têm aparecido no mercado, onde são consideradas como barreiras, cancelas das condições de inteligibilidade do mundo. Quando vocês encontrarem artigos sobre o sujeito da enunciação que pretendem dizer que o verdadeiro sujeito da enunciação é o pênis, certamente então sabemos onde isso vai dar. Portanto, o sujeito deixa de ser uma espécie de espírito humano para tornar-se matéria, um sujeito fisiológico, isso é o que eu quis dizer.

Portanto, há limites que não devem ser ultrapassados nesse sentido. E por quê? Porque podemos ultrapassá-los, mas é preciso avaliar o preço que vamos pagar se avançarmos. Isso quer dizer que tudo é possível para aqueles que passam de um sujeito a outro, mas é preciso que o homem seja lúcido naquilo que faz e que não escorregue imperceptivelmente, que a vida seja um projeto voluntário e não um jogo de circunstâncias e deslizes cujo peso não se tenha avaliado de antemão. Vejam o que quis dizer: tomem, assumam uma direção ou outra, mas não por deslizes, por ignorância, por falta de lucidez. Aí está o verdadeiro problema da semiótica. Portanto, a última palavra é essa, já disse antes: fora do texto não há salvação. Todo o texto, nada senão o texto e nada fora do texto³².

31 Edmund Husserl (1859-1938), filósofo alemão precursor da fenomenologia.

32 "Hors du texte, point de salut. Tout le texte, rien que le texte et rien hors du texte", no original.

| Referências

- BARTHES, R. Le degré zéro de l'écriture suivi. In: BARTHES, R. *Elements de Sémiologie*. Paris: Seuil, 1964.
- CHOMSKY, A. N. *Aspectos da Teoria da Sintaxe*. Tradução José António Meireles e Eduardo Prado Raposo. Lisboa: Armênio Amado Editor, 1978.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GREIMAS, A. J. L'Énonciation: une posture épistémologique. *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*, Ribeirão Preto, v. 1, n. 1, p. 09-25, 1974.
- GREIMAS, A. J. *Maupassant, la sémiotique du texte: exercices pratiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1976.
- GREIMAS, A. J. Dialogue with H. Parret. In: PARRET, H. (ed.). *Discussing language*. La Haye: Mouton, 1974.
- GREIMAS, A. J. Description et narrativité à propos de la Ficelle de Guy de Maupassant. In: GREIMAS, A. J. *Du sens II*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- GREIMAS, A. J. *Du sens II*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- GUIRAUD, P. *Essais de Stylistique*. Paris: Klincksieck, 1993.
- HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HOUDEBINE, J-L. Essai de lecture réflexive d'un texte de Michaux à ses différents niveaux d'énonciation. In: GREIMAS, A. J. et al. *Essais de Sémiotique Poétique*. Paris: Librairie Larousse, 1972. p. 155-178.
- JAKOBSON, R. Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe. In: JAKOBSON, R. *Essais de linguistique générale*. Paris: Éditions de Minuit, 1963. p. 176-196.
- JAKOBSON, R. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In: JAKOBSON, R. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1971. p. 34-62.
- LA FAYETTE, M. de. *La Princesse de Clèves*. Paris: Gallimard, 1972 [1678].
- LARANJEIRA, M. *O Grau Zero da Escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- RASTIER, F. *Idéologie et Théorie des Signes*. La Haye: Mouton, 1972.

RASTIER, F. *Essais de Sémiotique Discursive*. Paris: Maison Mame, 1973.

VAN DIJK, T. A. *Tekstwetenschap: een interdisciplinaire inleiding*. 1. ed. Utrecht: Het Spectrum, 1978.

VAN DIJK, T. A. *La ciencia del texto: un enfoque interdisciplinario*. Tradução Sibila Hunzinger. Barcelona/Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1978.

Como citar este trabalho:

GREIMAS, Algirdas Julien. A enunciação (uma postura epistemológica). Tradução de Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz e Jean Cristtus Portela. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 10-27, jul. 2024. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v17i1.19054>.

A IMANÊNCIA RADICAL

L'IMMANENCE RADICALE

Jean-François BORDRON¹

Tradução de Daniel Perico GRACIANO²

Resumo: Este artigo propõe uma leitura do princípio da imanência formulado por Hjelmslev. Ele interpreta este princípio não como uma vontade de limitar a pesquisa a um único domínio de objeto, a língua, por exemplo, mas como um convite à construção de interfaces entre domínios que à primeira vista parecem disjuntos. Assim, pode-se esperar construir o que Hjelmslev chama de “imanentismo de ordem superior”. Essa compreensão do princípio da imanência se estende a todos os domínios das ciências humanas (antropologia, psicologia etc.), entre os quais é sempre difícil encontrar um ponto de vista comum. De forma mais geral, ele convida a encontrar um certo número de afinidades e lugares de coerência entre os elementos de uma multiplicidade, como, por exemplo, os diferentes regimes temporais unidos no mesmo momento presente. Esta interpretação do princípio da imanência se entende como uma ferramenta epistemológica no contexto de uma semiótica das culturas.

Palavras-chave: Imanência. Dependência. Mereologia. Estrutura. História.

1 Professeur émérite à l'Unilim – Université de Limoges, França.

2 Doutor em Linguística pela UFSCar – Universidade Federal de São Carlos. E-mail: danip.graciano@gmail.com

Résumé: Cet article propose une lecture du principe d'immanence formulé par Hjelmslev. Il interprète ce principe non comme une volonté de limiter la recherche à un seul domaine d'objet, la langue par exemple, mais comme une invitation à construire des interfaces entre des domaines paraissant à première vue disjoints. Ainsi peut-on espérer construire ce que Hjelmslev appelle un "immanentisme d'ordre supérieur". Cette compréhension du principe d'immanence s'étend à l'ensemble des domaines des sciences humaines (anthropologie, psychologie etc.) entre lesquels il est toujours difficile de trouver un point de vue commun. D'une façon plus générale, il invite à trouver un certain nombre d'affinités et de lieux de cohérence entre les éléments d'une multiplicité comme le sont par exemple les différents régimes temporels unis dans le même moment présent. Cette interprétation du principe d'immanence se comprend comme un outil épistémologique dans le contexte d'une sémiotique des cultures.

Mots-clés: Immanence. Dépendance. Méréologie. Structure. Histoire.

É preciso, antes de tudo³, situar o princípio da imanência no contexto que lhe deu origem, isto é, na semiótica hjelmsleviana. Em seguida, examinaremos as razões que podem nos fazer duvidar de seu valor epistemológico ou, pelo menos, de sua eficácia na construção de uma teoria semiótica. Finalmente, buscaremos justificar o que chamamos de imanentismo radical, ou seja, uma concepção da imanência que não faz desse princípio uma injunção que simplesmente devemos respeitar, mas a regra de construção do próprio domínio semiótico.

Sabemos que *Prolegômenos a uma teoria da Linguagem* termina com uma verdadeira homenagem à imanência, cuja dificuldade às vezes subestimamos:

A linguagem, como é considerada num sentido mais amplo que aquele que lhe é atribuído pela linguística contemporânea, retomou sua posição chave no domínio do conhecimento. Em vez de impedir a transcendência, a imanência, pelo contrário, deu-lhe uma base nova e mais sólida. A imanência e a transcendência juntam-se numa unidade superior baseada na imanência. A teoria linguística, por necessidade interna, é levada a reconhecer não apenas o sistema linguístico em seu esquema e seu uso, em sua totalidade assim como em seus detalhes, mas também o homem e a sociedade humana presentes na linguagem e, através dela, a atingir o domínio do saber humano em sua totalidade. Com isso, a teoria da linguagem atingiu a finalidade que se tinha atribuído [...] (Hjelmslev, 1975, p. 132-133).

3 O texto ora traduzido foi publicado pelo autor originalmente em francês, com o título "L'immanence radicale", em Bordron, Jean-François, L'immanence radicale. In: Zinna, A. et Ruiz Moreno, L. (éd. 2019). *L'immanence en jeu*. Toulouse: Éditions CAMS/O, collection Études, p. 149-165. En ligne] : http://mediationsemiotiques.com/ce_imm_s2_11_bordron.

Vários pontos são dignos de nota. Hjelmslev distingue imanência e transcendência de uma forma que pode parecer simples, mas que na verdade representa uma inversão em relação ao uso tradicional. Em vez de explicar a imanência pela transcendência, como era mais comum, Hjelmslev propõe entender a transcendência a partir da imanência. A imanência serve como base, suporte ou meio para a transcendência.

A imanência da linguagem, segundo Hjelmslev, pode ajudar a compreender o homem e a sociedade, e por conseguinte, todo o conhecimento humano. No entanto, esse tipo de explicação é fundamentalmente diferente de uma que pretenda explicar a existência da linguagem como um fato social ou antropológico, ou seja, a partir da transcendência.

A explicação pela transcendência pressupõe entidades cuja existência é geralmente considerada evidente, como o homem ou a sociedade. Através de sua ação, por meio da causalidade, essas entidades podem ser consideradas a fonte da linguagem e de outros fenômenos semióticos. Auguste Comte, por exemplo, defendia que “a verdadeira teoria geral da linguagem é essencialmente sociológica, embora sua origem normal seja necessariamente biológica”⁴. A explicação pela imanência, por outro lado, não pode recorrer à causalidade no sentido tradicional do termo. A imanência exige um modo de explicação baseado em um tipo de ação que ainda precisa ser definido. O primeiro problema levantado no texto de Hjelmslev é o do modo de ação da imanência sobre a transcendência. Uma versão clássica desse problema consiste em abordá-lo como um problema de causalidade estrutural.

A segunda questão levantada no texto pode ser formulada da seguinte maneira: sobre o que exatamente o princípio da imanência se aplica? Do ponto de vista linguístico, diríamos sem dúvida que se trata simplesmente da língua. Mas devemos incluir nesta língua os atos de enunciação e, finalmente, tudo o que envolve a fala, ou seja, a língua em ação em diversas situações? A delimitação da imanência torna-se ainda mais incerta quando se trata de problemas semióticos que geralmente supõem diversos planos de expressão.

Essa terceira questão nos conduz naturalmente a uma quarta, que concerne ao domínio semiótico. O que quer dizer *imanência* dentro do contexto de uma semiótica geral? Se pode compreender que cada capítulo da semiótica, por exemplo, a semiótica textual e a semiótica visual, possui um domínio de imanência que lhe é próprio, ou devemos admitir uma imanência comum a todos os domínios, imanência que nesse caso só pode concernir à dimensão semântica? Por outro lado, se o princípio da imanência parece ter uma certa evidência quando se trata do plano de expressão da língua, o mesmo se aplica ao conteúdo? Esse problema se torna ainda mais complexo se considerarmos, com Hjelmslev, que a imanência da língua inclui o homem e a sociedade. Não seríamos

4 Comte, Auguste (1851-1854). *Système de politique positive, ou traité instituant la religion de l'humanité*. 4 vols, chez l'auteur, p. 224. Citação retirada de Rey (2013, p. 82).

então obrigados a ampliar consideravelmente o domínio da semântica, uma ampliação que parece, no mínimo, mudar a extensão do princípio da imanência?

Para concluir esta lista de questões, observemos que a noção de imanência, tomada em si mesma, parece supor um certo princípio que rege a homogeneidade dos fenômenos que se supõem pertencer à mesma imanência. Por esta razão, geralmente se atribui à imanência uma figura que se encarrega de situar esta unidade dos fenômenos imanentes uns em relação aos outros. Fala-se de plano de imanência, de domínio ou ainda de campo, sendo esta última formulação sem dúvida preferível. Isso implica um certo tipo de relação entre os elementos, ao qual voltaremos mais tarde. Em particular, um campo pode abrigar estruturas extremamente diversas.

No primeiro momento, consideraremos a relação da imanência com a transcendência, e depois a relação da imanência com a prática, esta última noção incluindo a questão da enunciação. Concluiremos evocando o problema da unidade da semântica, ligado ao da imanência.

1. Imanência e transcendência

O princípio da imanência pode ser entendido como um princípio epistemológico que delimita um domínio e fixa os métodos adequados para seu estudo. A versão mais simples seria dizer que este domínio, tendo a língua como paradigma, deve ser estudado “em si mesmo e para si mesmo”, segundo a fórmula consagrada. No entanto, a verdadeira dificuldade não é apenas epistemológica. A afirmação da imanência comporta um momento negativo e um momento positivo. O primeiro consiste na rejeição da transcendência e, portanto, como vimos, na recusa de explicações que recorrem a uma causalidade externa. Mas ainda é preciso delimitar o espaço do próprio domínio da imanência. Como nos certificamos da existência e da natureza de um domínio como “a língua”? É certo que podemos recorrer a uma dada empiria, ou seja, ao senso comum. Mas não seria isso voltar à transcendência de uma forma mais ou menos sub-reptícia? No caso de Hjelmslev, esse recurso à empiria, apesar da afirmação de um “princípio do empirismo”, é obviamente excluído. Nessas condições, vemos bem o que o princípio da imanência rejeita, mas é mais difícil dizer o que ele afirma. Observemos este princípio do empirismo. Ele nos diz que uma descrição deve ser não contraditória, exaustiva e simples. Estas são exigências, hierarquicamente dispostas, que parecem poder ser adequadas a qualquer objeto. Portanto, poderíamos considerá-lo um princípio epistemológico geral. Mas na realidade, existe um objeto? Se considerarmos o *Resumo da teoria da linguagem*, é fascinante observar que, desde a enunciação dos princípios, um objeto é pressuposto, mas não tem outra função senão ser precisamente uma pressuposição. Tomemos como exemplo a definição: “A análise consiste na descrição de um objeto sobre a base das relações de dependências homogêneas que mantém com outros objetos e esses objetos mantêm entre si” (1975, p. 49).

Esta definição é seguida de uma representação gráfica que mostra a análise em ação. A análise em si é um tipo particular de dissecação, propriedade que compartilha com a fragmentação. Essa terminologia utilizada por Hjelmslev demonstra que o termo “objeto” é, no fundo, o ponto de ancoragem de uma mereologia, de modo que a imanência está toda suspensa em um postulado que funciona como axioma e que pode ser expresso assim: existe um objeto. É verdade que a passagem que acabamos de citar se refere ao componente dito universal, cujas operações podem ser realizadas em qualquer objeto (de acordo com a definição nº 1). Mas o que se deve explicar não é a universalidade das operações, mas o próprio fato de que existe um objeto. Lembremos que, nos *Prolegômenos*, a noção de objeto faz parte dos indefiníveis (Hjelmslev, 1975)⁵. Por que partir da noção de objeto, que pode parecer bastante inadequada ao que experimentamos quando fazemos a experiência da linguagem ou de qualquer outra semiótica? O objeto funciona aqui como um postulado que tem a função de romper com o senso comum, com a evidência sensível que fornece a prova do sentido. Assim, define-se um campo de análise. O objeto não aparece porque o componente é universal, mas, ao contrário, há universalidade porque há objeto. A forma “objeto” autoriza a universalidade porque tudo pode, em certo sentido, ser tomado como objeto. A fenomenologia do objeto é a de um ato de pensamento que coloca e se opõe a um *vis-à-vis* delimitável que se denomina objeto. Assim, um objeto não é um dado empírico, mas sim o que se constrói, se constitui, no interior do campo da nossa experiência. É imanente a ele. A imanência, portanto, tem dois significados. Por um lado, o objeto é imanente ao campo da nossa experiência, por outro lado, dentro desse campo, constitui a sua própria imanência. Falar de objeto é necessariamente postular a possibilidade de uma imanência com sua própria autonomia. Mas este postulado, que é de natureza ontológica, só tem sentido real se considerarmos a nossa experiência apenas do ponto de vista do conhecimento. É desnecessário salientar que a nossa experiência da linguagem não é uma experiência de objeto, como também não é a nossa experiência semiótica em geral. Mas isso não nos deve levar a recusar a noção de objeto, que é como um corte dentro do que W. James chamava de “o fluxo da experiência”. A categoria de objeto atua como uma tela que reflete esse fluxo em um ponto particular, de acordo com uma certa perspectiva, e permite assim constituir uma imagem dele. Não há razão para achar essa imagem enganosa e negar a imanência que lhe corresponde. Nesse sentido, não é falso dizer que a linguagem existe e pode ser objeto de ciência. Mas isso não corresponde a uma evidência imediata que nos daria a totalidade da experiência linguística, mas sim ao resultado de uma construção que constitui um objeto. É porque essa construção acontece que o princípio da imanência tem um sentido.

Se aceitarmos este raciocínio, podemos ver que a relação entre imanência e transcendência pode ser comparada à relação que uma experiência, por exemplo, uma experiência de pensamento, pode ter com um domínio sob investigação. Por esta razão, o domínio da imanência nunca está completo, nunca está definitivamente construído. Se Hjelmslev pode afirmar, na citação anterior, que a transcendência se encontra dentro

5 A lista dos indefiníveis é: descrição, objeto, dependência e homogeneidade.

da imanência, e isso em uma imanência de grau superior, é sem dúvida porque ele percebe a imanência não como um domínio fechado, mas, ao contrário, como aquilo que pode sempre se estender e gerar novas perspectivas e, finalmente, novos objetos. Portanto, não é paradoxal querer incluir a transcendência na imanência. Ao contrário, como Hjelmslev ressalta, a razão de ser da imanência é desenvolver-se para alcançar sempre um nível superior. Isso se faz através da inclusão de transcendências cada vez mais novas. A questão então é como se realizam estas operações de inclusão da transcendência na imanência.

Aqui surge a questão da relação entre o princípio da imanência assim concebido e a perspectiva estruturalista com a qual ele tem um vínculo necessário. É de fato o conceito de estrutura que permite compreender a organização de um campo de imanência.

O estruturalismo tem sido frequentemente contrastado com a história, por um lado, e com a prática, por outro. A questão da história é a primeira que devemos considerar, pois diz respeito diretamente à questão da imanência.

Pode-se perguntar se a noção de estrutura não reserva a imanência ao estudo de fenômenos sincrônicos, deixando assim as variações diacrônicas de uma forma semiótica aos azares da transcendência. A oposição radical concebida por Saussure entre sincronia e diacronia pode ser entendida nesse sentido. Em seu *Curso de Linguística Geral*, ele afirma categoricamente seu caráter irreduzível: “por conseguinte, um fato diacrônico é um acontecimento que tem sua razão de ser em si mesmo; as consequências sincrônicas particulares que dele podem derivar são-lhe totalmente estranhas” (Saussure, 2006 p. 100).

Por outro lado, Saussure parece considerar o sistema da língua como um fato essencialmente estável, insensível por natureza aos eventos que poderiam modificá-lo:

Nenhum sistema se alimenta de acontecimentos, em qualquer medida que seja. Ele implica a ideia de uma estabilidade, de uma estática. Reciprocamente, nenhuma massa de acontecimentos, tomada em sua ordem própria, constitui um sistema (Saussure, 2004, p. 227).

Mesmo que a concepção de Hjelmslev pareça menos rigorosa nesse ponto, não há dúvida de que ele dá grande importância à noção de sistema e até mesmo, em certa medida, busca axiomatizar o que seria o sistema da língua. Pode-se considerar que o princípio da imanência e a noção de estrutura, que nos parecem ligados, são dependentes de uma ideia de sistematicidade rígida, insensível às variações diacrônicas e, mais geralmente, à história? Sobre este ponto, consideremos as concepções de dois filósofos que, em nossa opinião, pelo menos, pensaram particularmente bem a relação entre estrutura e história.

Em um número de *La Pensée* datado de maio/junho de 1965, Louis Althusser propõe o que ele chama de “Esboço do conceito de história”. Este texto nos interessa aqui porque nos permite refletir sobre o que pode significar imanência no contexto do estado sincrônico de uma estrutura. A imanência muda de significado de acordo com a forma como se concebe a sincronia. Esta é um corte no tempo, por assim dizer, sem espessura, ou ao contrário, é a colocação em relação, em uma unidade estrutural, de uma multiplicidade de tempos diferentes, mas coordenáveis entre si? Na primeira hipótese, estaríamos lidando com uma imanência rígida cuja unidade estrutural teria todos os caracteres do arbitrário. No segundo caso, ao contrário, a imanência parece poder ser compreendida segundo um horizonte mais amplo e, principalmente, como procuramos mostrar, suscetível de se alargar ao integrar novos domínios. Mas também não se trata de historicizar a sincronia no sentido em que, segundo uma temporalidade linear, ela viria sub-repticiamente se transformar em diacronia. O erro fundamental seria considerar a sincronia como uma espécie de presente mais ou menos extensível. A sincronia não é um presente, é a imanência em si mesma, cujo funcionamento devemos tentar compreender.

O objeto de Althusser é aquilo que ele chama de o “todo social” cuja complexidade é exposta da seguinte maneira:

Em primeiro lugar, é impossível pensar a existência dessa totalidade na categoria hegeliana da contemporaneidade do *presente*. A coexistência de diferentes níveis estruturados, o econômico, o político, o ideológico, etc., portanto da infraestrutura econômica, da superestrutura jurídica e política, ideologias e formações teóricas (filosofia, ciências), já não podem ser pensadas na existência do *presente hegeliano*, desse presente ideológico de onde coincidem a experiência temporal e a experiência da essência em seus fenômenos. E em consequência, no modelo de um *tempo contínuo e homogêneo*, que desempenha o papel de existência imediata, que é o lugar dessa existência imediata dessa presença continuada, já não pode ser retido com o tempo da história (Althusser, 1965, p. 109-110).

A importância deste texto para nosso propósito é destacar o caráter ideológico da noção de presente e a impossibilidade de usar essa noção para pensar uma totalidade histórica.

Esse julgamento, que diz respeito à totalidade social, parece-nos perfeitamente adequado para conceber uma totalidade de significação que é o nosso tema presente. Uma totalidade de significação é sempre histórica no sentido estrutural que Althusser promove. Mas, além disso, é constituída por uma diversidade de expressões que têm formas e materiais diversos, mas principalmente que obedecem a temporalidades diferentes. A sincronia não é, portanto, um presente, mas sim o domínio imanente onde se encontram diferentes temporalidades de acordo com uma forma estrutural que lhe é própria em cada caso. O sociólogo Georges Gurvitch (1969) assim pôde descrever

uma multiplicidade de tempos sociais que, em certo sentido, coincidem. Vamos dar um exemplo mais próximo das nossas preocupações atuais.

Em seu livro *Giotto e os Oradores*, Michael Baxandall (1989) demonstra que os humanistas da Renascença iniciaram um discurso sobre a pintura com base na retórica clássica, mais especificamente na retórica ciceroniana. Assim se entrelaçam as três temporalidades da retórica, da pintura e da teoria estética. Sem dúvida, seria possível escrever uma história da retórica sem mencionar a pintura e vice-versa. O mesmo se aplica à história da estética. No entanto, Baxandall demonstra claramente que existem boas razões para buscar um domínio de imanência que, em uma sincronia particular, lhes seja comum. É nesse sentido que falamos anteriormente de uma imanência que não se restringiria a um domínio de expressão (por exemplo, a pintura), mas poderia incluir vários domínios (neste caso, a pintura, a retórica e a estética). Mas para isso, é necessário construir sua estrutura, o que é algo completamente diferente de simplesmente constatar um jogo de influências. É nesse ponto que a noção de história, tal como Althusser busca defini-la, assume toda a sua importância.

O que nos interessa aqui é a relação entre a história da arte e a história *tout court*. Em outras palavras, estamos procurando uma maneira de pensar a história da arte como parte da história social, sem reduzi-la a esta última. Isso significa que devemos encontrar uma maneira de pensar a especificidade da história da arte em relação à história social (Althusser, 1965, p. 18).

Althusser argumenta que a história não é um processo linear e homogêneo, mas sim um conjunto de rupturas e discontinuidades. Ele propõe o conceito de "articulação" para explicar como diferentes elementos se combinam formando uma totalidade complexa. A noção de articulação pode ser aplicada à relação entre a história da arte e a história social. A história da arte não é simplesmente um reflexo da história social, mas sim um processo autônomo que se articula com a história social de maneiras complexas e variadas. Ao compreender a relação entre imanência, estrutura, história e prática, podemos desenvolver uma visão mais completa e complexa da relação entre linguagem, arte, cultura e sociedade. Vejamos outra passagem do mesmo texto:

O conceito de tempo histórico só pode fundar-se na estrutura complexa de dominante e com suas articulações diferenciais da totalidade social que constitui uma formação social baseada em um modo de produção determinado, seu conteúdo só é imputável em função da estrutura dessa totalidade, considerada tanto em seu conjunto como em seus diferentes "níveis" (Althusser, 1965, p. 119).

Deste texto, podemos concluir que a noção de história não é incompatível com a noção de estrutura, mas sim que só se torna verdadeiramente inteligível a partir dela. O cerne do problema é a ideia, familiar na semiótica, de totalidade diferencial. Althusser resume assim a estrutura conforme ao conceito de história e ao significado que podem ter as chamadas imanências relativas:

A especificidade desses tempos e dessas histórias é *diferencial*, posto que está fundada sobre as relações diferenciais existentes em tudo entre os diferentes níveis: o modo e o grau de *independência* de cada tempo e de cada história estão, portanto, determinados necessariamente pelo modo e pelo grau de *dependência* de cada nível no conjunto das articulações do todo. Conceber a independência “relativa” de uma história e de um nível não pode jamais reduzir-se à afirmação positiva de uma dependência no vazio, nem a uma simples negação de uma dependência em si; conceber essa “independência relativa” é definir sua “relatividade”, ou seja, o tipo de dependência que produz e fixa, como seu resultado necessário, esse modo de dependência “relativa”, é determinar, ao nível das articulações de estruturas parciais no todo, esse tipo de dependência produtor de independência relativa, do qual observamos o efeito na história dos diferentes níveis (Althusser, 1965, p. 110-111).

O que nos interessa nesta concepção não é a existência de uma totalidade social, nem de diferentes níveis dependentes de uma “última instância”, como Althusser propõe, mas sim o fato de que uma totalidade estrutural, qualquer que seja a ontologia regional à qual se busca relacioná-la (neste caso, a sociedade), é a coordenação, dentro de uma sincronia, de diferentes tempos e, sem dúvida, também de diferentes espaços. A independência desses tempos e espaços é certamente relativa, mas não a ponto de não ser necessário conceber essa relatividade, não como um fato empírico, mas como um fato em si mesmo estrutural. Demos anteriormente o exemplo da retórica e da pintura. Althusser toma, entre outros exemplos, a relação entre o indivíduo e a história. O problema da ação individual é um falso problema porque leva à comparação de coisas incomparáveis. O verdadeiro problema, por outro lado, é o da cognição das formas históricas da individualidade. Mais uma vez, não se trata de buscar uma influência (neste caso, do indivíduo sobre a história), mas sim um fato estrutural pelo qual um tempo histórico e uma forma de individualidade se explicam mutuamente por suas dependências recíprocas. É essa ideia seminal que torna a noção de imanência o complemento indispensável da noção de estrutura. O indivíduo e a história só podem ser ditos juntos, pelo menos racionalmente, se um horizonte de imanência os faz aparecer como efeitos da mesma estrutura. O mesmo se aplica, acreditamos, quando buscamos compreender diferentes planos de expressão em função de uma mesma imanência semântica.

Gilles Deleuze, em um espírito bastante similar, também destacou o vínculo essencial entre estrutura e história. Longe de se opor, o estruturalismo parece ser o único método para compreender a gênese e a história: “A estrutura não é o modelo abstrato de uma história, mas sim a gênese imanente de uma história, isto é, a articulação de uma multiplicidade de tempos heterogêneos”.⁶

6 Ver Deleuze (1988). Referimo-nos mais especificamente ao Capítulo IV, “Síntese da ideia de diferença”.

Esta passagem de Deleuze resume bem a relação entre imanência, estrutura e história:

Em conformidade com os trabalhos de Lautman e de Vuillemin concernentes às Matemáticas, o “estruturalismo” parece ser mesmo o único meio pelo qual um método genético pode realizar suas ambições. Basta compreender que a gênese não vai de um termo atual, por menos que seja, a um outro termo atual no tempo, mais vai do virtual a sua atualização, isto é, da estrutura a sua encarnação, das condições de problemas aos casos de solução, dos elementos diferenciais e de suas ligações ideais aos termos atuais e às correlações reais diversas que, a cada momento, constituem a atualidade do tempo (Deleuze, 1988, p. 175).

Na terminologia de Deleuze (1988, p. 175), a estrutura, enquanto multiplicidade, é a ideia:

Assim, a ideia se define como estrutura. A estrutura, a ideia, é o “tema complexo”, uma multiplicidade interna, isto é, um sistema de ligação múltipla não-localizável entre elementos diferenciais, que se encarna em correlações reais e em termos atuais.

Seguindo a terminologia de Deleuze, que aqui é nitidamente platônica, poderíamos dizer que a Ideia é estrutura, ou seja, “um sistema de múltiplas conexões”, e que ela se realiza não em uma imanência pré-existente, mas sim criando a imanência. A Ideia é, portanto, uma potência de forma, ou seja, um pensamento. Digamos mais uma vez que a imanência não é um fato empírico, muito menos a escolha restrita de um domínio de experiência, mas sim uma potência que se realiza ao ampliar incessantemente seu domínio.

Pode-se legitimamente questionar se a concepção de imanência que buscamos ler em autores tão distintos como Althusser, Baxandall ou Deleuze não se distancia abusivamente do sentido hjelmsleviano do qual partimos. A dificuldade reside no fato de que os textos de Hjelmslev parecem, neste ponto, suscetíveis de serem interpretados em direções senão contraditórias, pelo menos bastante diferentes quanto às suas consequências. De certo ponto de vista, Hjelmslev reivindica explicitamente que o ponto de vista da imanência seja estendido a muitas outras ciências além da linguística. Mas, ao mesmo tempo, essa extensão é pensada como devendo levar a uma problemática formulada em termos linguísticos. O texto seguinte é fortemente marcado por essa ambivalência:

Portanto, parece frutífero necessário estabelecer no novo espírito um ponto de vista comum a um grande número de ciências que vão da história e da ciência literária, artística e musical à logística e à matemática, a fim de que, a partir desse ponto de vista comum, estas se concentrem ao redor de uma problemática definida em termos linguísticos (Hjelmslev, 1975, p. 19).

Percebemos neste texto, e de fato em muitos outros, um duplo movimento. Por um lado, há a tendência de ampliar a questão semiótica a um conjunto o mais amplo possível de ciências. É nesse espírito que compreendemos a imanência, precisamente porque não lhe damos o estatuto de sistema, mas sim de uma construção, como veremos mais adiante. A imanência é o que deve ser construído para que o caráter semiótico de diversas ciências e práticas possa levar à emergência de verdadeiras correlações semânticas entre essas ciências e não, como já dissemos, a simples relações de causalidade sem conteúdo. Mas, na ótica de Hjelmslev, também é manifesto que a imanência possui um caráter sistemático muito ambicioso, cabendo à linguística fornecer a arquitetura central de tal sistema. Essa é uma ambição compreensível e respeitável, mas que não nos parece verdadeiramente sustentável fora de um contexto metafísico particular.

2. Imanência e prática

A questão da “prática” é geralmente considerada como um desafio ao postulado da imanência e, sem dúvida, a algumas de suas consequências imediatas. Por isso, é importante observar as objeções que foram feitas a partir dessa perspectiva e esclarecer seus pressupostos.

A crítica ao princípio da imanência é um lugar comum nas disciplinas que reivindicam o estudo de “positividade” que existia antes dos atos que as constituem como objetos de conhecimento ou prática. Se tais entidades existem independentemente das semióticas que as informam, parece legítimo pensar que essas estruturas semióticas são dependentes de entidades que então aparecem como suas “bases reais”. Esse raciocínio é encontrado em várias formas nas ciências humanas, que são facilmente inclinadas a buscar “bases” ou “infraestruturas”, sejam elas sociais, psicológicas, cognitivas ou econômicas. Mesmo que, pelo menos na tradição marxista, seja aceito que a linguagem não é uma “superestrutura”, parece difícil pensar que as formas semióticas e as práticas de todos os tipos descritas por essas disciplinas sejam da mesma natureza. A objeção ao princípio da imanência, portanto, volta-se para dizer que as práticas sociais, as operações cognitivas e as ações econômicas não são semióticas, mas que são necessárias para explicar o uso que se pode fazer delas. Um exemplo interessante dessa atitude mental é dado por Pierre Bourdieu em seu livro precisamente chamado *O senso prático*. Neste texto, o autor inicia uma dialética sutil que nos interessa muito, pois diz respeito à relação entre os sistemas simbólicos e a prática. Acreditamos que a seguinte passagem resume sua posição epistemológica de forma bastante clara:

O objetivismo constitui o mundo social como um espetáculo oferecido a um observador que adota um “ponto de vista” sobre a ação e que, importando ao objeto os princípios de sua relação com o objeto, como se estivesse destinado unicamente ao conhecimento e como se todas as interações se reduzissem nele a intercâmbios simbólicos. Esse ponto de vista é o que se adota a partir das posições elevadas da estrutura social desde as quais o mundo social se dá como

uma representação – no sentido da filosofia idealista, mas também da pintura e do teatro – e desde as quais as práticas são apenas papéis teatrais, execuções de partituras ou aplicações de planos. A teoria da prática enquanto prática recorda, contra o materialismo positivista, que os objetos de conhecimento são *construídos*, e não passivamente registrados, e, contra o idealismo intelectualista, que o princípio de tal construção é o sistema das disposições estruturadas e estruturantes que se constitui na prática, e que está sempre orientado às funções práticas (Bourdieu, 1980, p. 87).

Este texto coloca claramente em jogo duas atitudes opostas: a primeira consiste em acreditar na existência de objetos de conhecimento antes de sua elaboração teórica (materialismo positivista) e a segunda (idealismo intelectualista) que parece ignorar que a existência social não é um espetáculo ou um puro e simples sistema simbólico, mas o lugar de uma dialética prática. O ponto crucial do debate diz respeito aos lugares que devem ser atribuídos às estruturas simbólicas e à prática, o que é precisamente o nosso tema. É importante notar que Pierre Bourdieu não se limita a evitar duas afirmações igualmente dogmáticas, mas também sugere que pelo menos uma delas não é apenas uma tese, discutível como todas as outras, mas a consequência de uma atitude de classe que consiste em ver a sociedade como um palco ou um teatro de acordo com um *habitus* herdado dessa mesma posição social. Em outras palavras, o recurso à prática, aqui a prática social, não é apenas uma solução dialética para evitar dois erros contrários, mas também tem a função de designar, e até mesmo denunciar, a causa desses erros. Para que isso seja possível, para que se possa deduzir de uma concepção teórica a posição social que seria sua fonte e razão de ser, e que seria ademais condenável, não seria necessário pressupor um substrato social prático, na realidade impermeável a qualquer dialética? A dificuldade é de fato delicada de discernir, pois reside na própria opacidade do termo “prática”. Podemos ver uma manifestação dessa dificuldade na última frase citada, onde dois sentidos distintos da palavra “prática” estão estranhamente em ação. Primeiro, há a “prática” que é o meio no qual se constituem disposições “estruturadas e estruturantes”. O sentido de “prática” é neste caso claramente dialético, pois trata-se, no fundo, de compreender como os atos, dependentes necessariamente de estruturas preexistentes, são eles próprios causas de novas estruturas. Mas há também a afirmação de que este sistema dialético é ele próprio “sempre orientado para a prática”. O termo “prática” assume então a função de predicado com valor eterno (“sempre”) que expressa uma propriedade essencial de toda ação social, o que parece ser o contrário de um movimento dialético. Se a prática é uma dialética, há manifestamente, subjacente a ela, um substrato que é preciso dizer inalisável. O autor é aliás o primeiro a salientá-lo nestes termos:

A ideia de lógica prática, a lógica em si, sem reflexão consciente nem controle lógico, é uma *contradição nos termos*, que desafia a lógica lógica. Tal lógica paradoxal é a de toda prática ou, melhor, de todo *senso prático*: retida por *aquilo do que se trata*, totalmente presente no presente e nas funções práticas que

ela descobre ali sob a forma de potencialidades objetivas, a prática constitui o retorno sobre si (sobre o passado), ignorando os princípios que a comandam e as possibilidades que ela encerra e que não pode descobrir de outro modo senão atuando-as, ou seja, desdobrando-as no tempo (Bourdieu, 1980, p. 154).

Este texto demonstra de forma brilhante que, por trás da impossibilidade afirmada de uma lógica prática, no sentido estrito de “lógica”, se escondem as questões interligadas da presença, do tempo presente e de sua propriedade essencial de ser o único a ser percebido. Por trás, ou subjacente à prática como dialética, encontra-se a prática patêmica, em si mesma misteriosa, mas suscetível de se desdobrar em um agir.

Tomemos um exemplo. Em sua análise dos mitos e, principalmente, das estruturas de parentesco, Pierre Bourdieu destaca, além das estruturas simbólicas como Lévi-Strauss as descreveu, a importância de diversas restrições que podem ser agrupadas sob o registro das “práticas sociais”, cujo conceito de *habitus* tenta compreender os efeitos comportamentais. Citemos uma passagem entre muitas outras que desenvolvem o mesmo tema:

Reagir, como faz Lévi-Strauss, contra as leituras externas que engajam o mito a uma “estupidez primitiva” (*Urdummheit*) relacionando de forma direta as estruturas dos sistemas simbólicos com as estruturas sociais não deve conduzir ao olvido de que as ações mágicas religiosas são fundamentalmente “mundanas” (*disseiting*), como diz Weber, e que, dominadas por completo pela preocupação de assegurar o êxito da produção e da reprodução, em uma palavra, da *supervivência*, se orientam para os fins mais dramaticamente práticos, vitais e urgentes: sua ordinária ambiguidade reside no fato de que elas põem a serviço dos fins tragicamente reais e totalmente irrealistas que se engendram em situações de desgraça (sobretudo a coletiva), como o desejo de triunfar sobre a morte ou a desventura, uma lógica prática, produzida fora de toda intenção consciente, por um corpo e uma língua estruturados e estruturantes, geradores automáticos de atos simbólicos (Bourdieu, 1980, p. 160).

Do mesmo modo, no que concerne de maneira mais específica às estruturas de parentesco:

Recordar que as relações de parentesco são algo que se faz e com as que se faz algo, não é somente, como poderia fazer crer em uma taxonomia em vigor, substituir uma interpretação “estruturalista” por uma interpretação “funcionalista”; é questionar radicalmente a teoria implícita da prática que leva a tradição etnológica a apreender as relações de parentesco “sob a forma de objeto ou de intuição”, mas como diz Marx, ao invés de sob as formas das práticas que a produzem, as reproduzem ou as utilizam com referências a funções necessariamente práticas. Se tudo que concerne à família não estivesse

rodeado de negações, não haveria necessidade de recordar que as relações mesmas entre ascendentes e descendentes não existem nem subsistem senão às custas de um incessante trabalho de manutenção e que há uma *economia dos intercâmbios materiais e simbólicos entre as gerações*. Enquanto as relações de aliança, somente quando registradas como *fato consumado*, à maneira do etnólogo que estabelece uma genealogia, se pode olvidar que são produtos de estratégias orientadas à satisfação de interesses materiais e simbólicos e organizados com respeito a um tipo determinado de condições econômicas e sociais (Bourdieu, 1980, p. 280).

Estas poucas citações eram necessárias para compreender o ponto exato em que a noção de prática permite levantar uma objeção ao princípio da imanência. Se pensarmos nas estruturas de parentesco, que podem ser consideradas um bom exemplo de estruturas simbólicas (ou semióticas), fica claro que muitas contingências diversas influenciam seu uso social, de modo que seu simples estudo “em imanência” corre o risco de deixar na sombra uma parte essencial de sua realidade. De fato, até este ponto, a objeção ao princípio da imanência parece válida. Encontramos a objeção que Hjelmslev fez a si mesmo no texto citado no início deste trabalho. No entanto, não podemos deixar de notar que o salto, considerável do ponto de vista lógico – como o próprio Pierre Bourdieu observa – entre o simbólico e o prático deixa na sombra o fato de que as práticas, em particular as práticas econômicas, também podem ser consideradas como pertencentes a sistemas simbólicos. As regras que governam implicitamente as ações econômicas dos membros de uma sociedade têm tanto direito de serem descritas como sistemas simbólicos quanto as regras que regem as relações de aliança, filiação e consanguinidade que constituem as estruturas de parentesco. Sem dúvida, dir-se-á que isso apenas adia de uma etapa o recurso a uma instância prática, ou mesmo “dramaticamente prática”, como diz Pierre Bourdieu. Mas reconheceremos que, como o mesmo raciocínio pode ser iterado tantas vezes quantas forem necessárias, a instância prática parece escapar-nos ou, pelo menos, não querer apresentar-se como um além da imanência, mas como um alargamento da imanência no sentido que propusemos. Assim como Althusser observou que o papel do indivíduo na história só pode ser compreendido se pudermos conceber o significado histórico da individualidade, também poderíamos dizer que o significado da prática, no que diz respeito às estruturas de parentesco, só pode ser compreendido de acordo com a forma da prática induzida por certos tipos de estrutura de parentesco.

No entanto, resta uma objeção. Pode-se dizer que, por mais que se tente adiar o momento em que se torna necessário recorrer a uma instância prática, esse momento acaba sempre por se tornar inevitável. Para que o problema fique claro, lembremos que não estamos discutindo o fato de que existe uma dimensão prática em nossa experiência, mas sim o fato de que se deve recorrer, para explicá-la, a uma instância de natureza logicamente diferente da dos sistemas simbólicos. Discutimos, portanto, o fato de que existe uma lógica prática distinta por essência da “lógica lógica”, como diz

Pierre Bourdieu. No exemplo anterior, devemos considerar que o interesse econômico, incontestavelmente ativo na utilização das estruturas de parentesco, é de natureza diferente dessas estruturas? Vimos que podemos considerar as estruturas econômicas como sendo de natureza comparável às estruturas de parentesco. Mas o que dizer do próprio “interesse” como paixão? Dramatizamos essa noção de interesse ao considerar situações em que esse interesse é vital e se assemelha a uma necessidade. Mas muitas paixões não têm a propriedade de serem vitais sem, por isso, parecerem de natureza diferente dos sistemas simbólicos? Assim, se seguirmos Montesquieu, a honra, paixão estruturante dos regimes monárquicos, não é o que é precisamente por ser ao mesmo tempo vital, no duelo por exemplo, e simbólica? O interesse, considerado como paixão estruturante das sociedades burguesas, é sem dúvida ainda mais mortífero do que a honra das sociedades aristocráticas, e, portanto, ainda mais vital para quem não enriquece e pode morrer de miséria. Mas não se pode, por isso, dissociar essa paixão do interesse da organização simbólica desse tipo de sociedade, pois ela é um elemento essencial da mesma.

Em outras palavras, as paixões, mesmo no que podem ter de vital, não necessariamente se baseiam em uma lógica diferente dos sistemas simbólicos que as atualizam e que, em certo sentido, as tornam possíveis. As paixões se desenvolvem na imanência.

No entanto, parece que a noção de prática carrega consigo um significado que ainda resiste à expansão da imanência. Esse significado depende essencialmente do fato de que a prática é um fato individual e concreto. Mas como definir o que é individual e concreto? Esse é um problema que diz respeito diretamente à teoria da enunciação conforme formulada por Benveniste. No limite de todos os sistemas simbólicos, em seus extremos, mas também em cada momento de seu uso, em sua imanência, a enunciação, que é o fato prático por excelência, abre as incertezas ligadas à individualidade, tanto dos sujeitos quanto dos atos. Mas ao mesmo tempo, pelo menos no que diz respeito à linguagem, essa individualidade é assumida por marcadores e regras, seguindo uma certa necessidade formal. Não há necessidade de lembrar as perplexidades ligadas à própria noção de sujeito para perceber as razões que fazem da enunciação tanto uma necessidade constitutiva dos sistemas semióticos quanto o jogo infinitamente aberto de lançamentos de dados sempre singulares em que consiste sua realização. A enunciação é uma necessidade constitutiva porque um signo, ao contrário do que diz a definição tradicional, não se reconhece pelo fato de que significa, mas pelo fato de que, de uma forma ou de outra, teve que ser enunciado para ser um signo. Mas a enunciação também se refere à individualidade e, portanto, a uma certa forma de acaso, porque o singular é o lugar da imaginação, ao mesmo tempo criativa e imprevisível. Essa ligação entre necessidade e acaso torna a noção de enunciação muito complexa. Ela indica o ponto pelo qual um sistema simbólico se encontra excedido, através de sua própria imanência, por algo que não ele próprio e que se refere ao ser.

Se admitirmos que, tendencialmente, existe um único horizonte de imanência, parece que devemos admitir que, por essa mesma razão, não pode existir mais do que uma única semântica. Deve haver um domínio de significação que não seja o domínio de tal ou tal semiótica particular, mas que corresponda a uma forma geral que podemos chamar de potência de significação e que se realiza em tal ou tal domínio, um pouco como há uma ontologia geral que se concretiza em ontologias regionais. Um texto, uma pintura, uma música são atualizações de uma potência de significação segundo modos e razões variadas. Assim, podemos conceber a semântica como o horizonte no qual se coordenam os diferentes planos de expressão. A questão fundamental pode ser resumida da seguinte forma: ou admitimos que o termo "significação" tem um sentido unívoco, independente de quais sejam os planos de expressão considerados, ou imaginamos que cada sistema de expressão funciona como um módulo autônomo que possui seu próprio horizonte de imanência. Mas nesta última hipótese, como coordenar os diferentes módulos sem fazer intervir um princípio de unificação que se supõe existir *a priori*?

Tentamos mostrar, ao contrário, que a imanência radical não é uma suposição, mas uma construção cuja possibilidade permanece aberta desde que se possa realizá-la.

| Referências

AUTHSSER, L.; BALIBAR, É. *Esquisse du concept d'histoire: la pensée*, mai-juin, 1965.

BAXANDALL, M. *Giotto et les humanistes: La découverte de la composition en peinture*. Paris: Seuil, 1989.

BOURDIEU, P. *Le sens pratique*. Paris: Minuit, 1980.

COMTE, A. *Système de politique positive: ou traité instituant la religion de humanité*. In: REY, A. *Des pensées et des mots*. Paris: Herman 2013.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GURVITCH, G. *La multiplicité des temps sociaux*. In: GURVITCH, G. *La vocation actuelle de la sociologie*. Paris: PUF, 1969.

HJEMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

REY, A. *Des pensées et des mots*. Paris: Hermann, 2013.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. Tradução Antônio Chechelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SAUSSURE, F. *Escritos de linguística geral*. Org. Simon Bouquet e Rudolf Engler. São Paulo: Cultrix, 2004.

Como citar este trabalho:

BORDRON, Jean-François. A imanência radical. Tradução de Daniel Perico Graciano. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 28-44, jul. 2024. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v17i1.19026>.

PANTALLAS COLECTIVAS: EXPERIENCIA MUSEAL Y DISPOSITIVOS MÓVILES

COLLECTIVE SCREENS: MUSEUM EXPERIENCE AND MOBILE DEVICES

Aluminé ROSSO¹

Resumen: A través de una adaptación metodológica de la noción de *contrato de lectura* (1985) acuñada por Eliseo Verón, y retomando el análisis realizado por Oscar Traversa (2007) sobre las pantallas de los teléfonos móviles, este trabajo expone los modos en los que las prácticas de los visitantes de museos de arte moderno, que involucran estos dispositivos, nacen como *acuerdos* con la institución para luego estabilizarse en *contratos de visita*. La institucionalización de dichas prácticas tiene lugar no solo a través de la organización del espacio físico del museo, sino, y principalmente, a través de su difusión en su espacio virtual, es decir, las redes sociales. La constatación de dicha hipótesis implicó: a) un estudio semio-etnográfico de los comportamientos de los visitantes, concretamente, el uso de los teléfonos móviles en museos de arte moderno (2021-2023); y b) un análisis semiótico de los contenidos de Instagram publicados por los museos y por los usuarios que retoman los *hashtags* propuestos por el museo o que mencionan su perfil institucional. Esta puesta en relación ha permitido realizar una tipología de visitantes (*visitantes museales*, *followers museales* y *visitantes frontaliers*) que describe las maneras en que estos tipos de público *habitan* en el espacio museal físico-virtual.

Palabras claves: Semiótica del espacio. Museos de arte. Experiencia del visitante. Redes sociales. Tipología de visitantes.

¹ Profesor en Uliege – Université de Liège, Francia. E-mail: aarosso@uliege.be

Resumo: Por meio de uma adaptação metodológica da noção de contrato de leitura (1985) cunhada por Eliseo Verón, e retomando a análise de Oscar Traversa (2007) das telas de telefones celulares, este artigo expõe as maneiras pelas quais as práticas dos visitantes de museus de arte moderna, que envolvem esses dispositivos, nascem como acordos com a instituição e depois se estabilizam em contratos de visita. A institucionalização dessas práticas ocorre não apenas por meio da organização do espaço físico do museu, mas principalmente por meio de sua difusão em seu espaço virtual, ou seja, nas redes sociais. A verificação dessa hipótese envolveu: a) um estudo semioetnográfico do comportamento do visitante, especificamente o uso de telefones celulares em museus de arte moderna (2021-2023); e b) uma análise semiótica do conteúdo do Instagram publicado pelos museus e pelos usuários que usam as *hashtags* propostas pelo museu ou que mencionam seu perfil institucional. Essa comparação possibilitou a criação de uma tipologia de visitantes (visitantes de museus, *followers* de museus e visitantes *frontaliers*) que descreve as maneiras pelas quais esses tipos de público habitam o espaço físico-virtual do museu.

Palavras-chave: Semiótica do espaço. Museus de arte. Experiência do visitante. Redes sociais. Tipología de visitas.

| Introducción: sobre la incorporación del teléfono móvil a los museos

Desde que los museos reabrieron sus puertas entre finales de 2020 y principios de 2021, pusieron en marcha estrategias de comunicación que modificaron el desarrollo físico de la visita. El diseño espacial postpandémico tuvo que incluir normas de comportamiento en algunos casos muy estrictas: uso de máscaras, distancia entre visitantes, modificaciones en la circulación, restricción del número de personas.

El desafío para las instituciones fue diseñar una experiencia museal agradable capaz de opacar las restricciones espaciales, más aún cuando dicha actitud restrictiva difería de la actitud amable y amigable que mantuvieron en sus redes sociales. Sin embargo, hubo más que la contradicción entre los pactos enunciativos configurados en el espacio físico y virtual del museo. Durante esos meses de confinamiento, el dispositivo que gestionó el acceso a la experiencia museística fue la pantalla: la del smartphone, del ordenador y de la *tablet*. Esos dispositivos fueron más que mediadores del mundo (un mundo prohibido), paulatinamente se establecieron como una prótesis del cuerpo humano.

En este trabajo retomo las reflexiones realizadas, en 2007, por Oscar Traversa sobre una conferencia que él mismo había impartido, en 2004, en un encuentro del "Grupo estudio de Semiótica y Comunicación", integrado junto a Marita Soto, Oscar Steimberg y Eliseo Verón, dedicado a las "Teorías de las pantallas". En ese encuentro el semiólogo argentino ya remarcaba la necesidad de estudiar dicho objeto con el fin de "desnaturalizar" esta mediación hacia el mundo que se ha incorporado "como contribución necesaria a los procesos cognitivos de ejecución" (Traversa, 2007, p. 32).

En dicho texto, titulado *Regreso a "Pantallas"* (publicado en el número 12 de la revista *La Trama de la Comunicación*), Traversa sostenía que las pantallas no complementan las acciones y los procedimientos que se pueden ejecutar con ellas, sino que son el espacio mismo de su ejecución. Este fenómeno puede ocasionar *a posteriori* o simultáneamente *efectos* o cadenas de efectos sobre otros artefactos que dan lugar a acciones en el mundo. Como mediador, la pantalla se convertiría así en una extensión de nuestros efectores corporales.

Justamente, y volviendo a nuestro objeto de estudios, la solución encontrada para apaciguar las incomodidades y restricciones espaciales impuestas al y por el museo fue la incorporación de esta extensión corporal, o prótesis, a la experiencia física. Desde entonces se incrementaron las estrategias para proponer una visita físico-virtual mediatizada a través de las redes sociales y mediada en el museo a través de las aplicaciones móviles (cuyos umbrales son los *hashtags* y códigos QR como modo de acceso más habitual).

El espacio del museo, ya antes expandido tímidamente hacia ciertas "zonas de la virtualidad" (algunos poseían perfiles de Facebook, y la mayoría hacia uso de las páginas web como espacio no solo de entrega de información práctica y de venta de productos o servicios, sino también como archivos o espacios de exposición de la colección digitalizada), se expandió hacia el espacio virtual de las redes sociales y las plataformas digitales, desde Instagram hasta YouTube, configurándose, como decía Traversa (2007), en el espacio propio de la ejecución de nuevas acciones de "visita" (o de la visita).

De este modo, en la actualidad, la siempre heterogénea categoría "público" debe incluir tanto a quienes visitan al museo *in situ* como a quienes acceden a este de forma *online* y *móvil* (Anderson, 2019). Esto implica que, para estudiar la experiencia museal contemporánea, debemos considerar los comportamientos de quienes visitan los edificios de las instituciones, así como a quienes tienen contacto con el museo solamente a través de las redes sociales.

Esta investigación sigue, entonces, las reflexiones de Oscar Traversa sobre los *efectos* provocados por la incorporación de las pantallas de los teléfonos portátiles a nuestras vidas cotidianas, los cuales se desplazan hacia otras prácticas institucionales e institucionalizadas que *deben* ajustarse a los nuevos hábitos. De esta manera, el objetivo general de los análisis aquí desarrollados es comprender cómo la incorporación del teléfono móvil, en tanto dispositivo mediador y mediatizador de la visita al museo, habilita la emergencia de nuevas prácticas que nacen como posibles *acuerdos* con la institución y que, una vez estabilizadas e incorporadas a los *contratos* previstos por la organización del espacio físico, son promovidas en el espacio virtual de las redes sociales.

La constatación de dicha hipótesis condujo a realizar, entre 2021 y 2023, trabajos de campo en los museos de arte moderno Malba (Buenos Aires), MoMA (Nueva York), Tate

Modern (Londres), Reina Sofía (Madrid) y en el Centre Pompidou (París). Durante estos análisis los comportamientos de los visitantes en la esplanada y hall de entrada de los museos, concretamente aquellos que implican el uso de los teléfonos móviles, fueron estudiados bajo una perspectiva etnosemiótica. El objetivo de estas pesquisas fue estudiar el *écart* (Verón, 1998) entre las prácticas de visita propuestas por la organización espacial de los museos, incluyendo dispositivos de control, exposición e información, así como las obras de arte emplazadas en esos espacios, y las apropiaciones espaciales llevadas a cabo por las personas que acudían al edificio y que incluían o no la visita al museo.

Por otro lado, se llevó adelante un análisis de los contenidos publicados en los perfiles institucionales de Instagram, especialmente aquellos en los que se presentan a los visitantes, así como los contenidos publicados por los usuarios en los cuales se retoman los *hashtags* propuestos por los museos o que mencionan (*etiquetan*) a los perfiles oficiales. La recolección de datos de los perfiles de Instagram incluye los contenidos realizados entre marzo de 2021 y marzo de 2024. El objetivo de este análisis también fue estudiar el *desfase* (Verón, 1998) entre la propuesta del museo (en sus espacios físico y virtual) y los contenidos publicados por los usuarios de la red social. Estos contenidos operan como huellas públicas de la visita al museo y permiten establecer hipótesis del tipo de vínculo que las personas establecen con él.

La puesta en relación de estas dos instancias de análisis tiene como objetivos específicos: a) examinar los modos en los que los museos configuran y *hacen convivir* en sus espacios físico y virtual distintos tipos de públicos; b) observar las maneras en que estos tipos de público *habitan* en el espacio físico-virtual de los museos; y c) analizar el tipo de *huellas públicas* (contenidos abiertos de Instagram) que estos públicos *dejan* en el espacio virtual del museo. De este modo, se presenta una tipología de visitantes (*visitantes museales*, *followers museales* y *visitantes frontaliers*) que describe sus diferentes maneras de *habitar* y *apropiarse* del espacio físico-virtual del museo lo cuales ponen de manifiesto los diferentes vínculos que las personas establecen con cada institución, aquí llamados *contratos* y *acuerdos de visita* (Rosso, 2023d).

| Regreso a “Pantallas” (2007)

Considerando las transformaciones que nuestras prácticas cotidianas – laborales, institucionales, públicas y privadas – han atravesado a partir del uso del teléfono celular, espacialmente a partir de sus avances técnicos, por un lado, y de los hábitos que, más tarde, instaló la pandemia COVID-19, por el otro, el trabajo de Oscar Traversa en el cual retoma sus reflexiones sobre las pantallas (justamente en el 2007, año en el que salió a la venta el primer modelo de iPhone) resulta no solo pertinente para reflexionar sobre el estado actual del museo, sino también premonitor. El semiólogo supo observar con gran lucidez los potenciales *efectos* de la incorporación de los teléfonos inteligentes a nuestras vidas:

esta pantalla no se inscribe en los mismos relatos que permitieron y habilitaron la gigantesca expansión del cine y la televisión [...] su genealogía lo desliza hacia lo funcional, suma un recurso de memoria de múltiples archivos, un teléfono, una cámara fotográfica, un procesador de textos, etc., todo aquello que se ejecuta en los domicilios o en la oficina a través de distintos aparatos, con alguna pérdida, puede ser cumplido por éste [...] puede acompañarnos en casi todas las situaciones de nuestra vida (invito a la imaginación de los lectores) (Traversa, 2007, p. 40-41).

Cuando Traversa analizaba la extensa historia de las pantallas, vinculada a la historia de la pintura, la fotografía y el cine (en grandes rasgos), remarcaba la diferencia de la emergencia de este aparato-pantalla móvil, el cual nos hace tornar la mirada también hacia el desarrollo de las tecnologías de comunicación (telefonía e internet, principalmente). Estos dos recorridos históricos, que nos conducen a la aparición de los smartphones, se encuentran, además, fuertemente ligados a las transformaciones del museo desde mediados del siglo XX a la actualidad.

Considerar la genealogía de la pantalla del teléfono móvil, cuyas bifurcaciones ligan la historia del arte, por un lado, y de los fenómenos mediáticos, por el otro, es fundamental para comprender la experiencia museal físico-virtual contemporánea. A tal fin, es necesario observar el desarrollo de los vínculos establecidos entre visitantes e instituciones que son habilitados tanto por las materialidades de los dispositivos comunicacionales-expositivos, como por las materialidades de las obras de arte (que paradójicamente, también incorporan estos mismos dispositivos). Por tal motivo, presento un muy breve recorrido histórico sobre las transformaciones de los museos dadas a partir del desarrollo de los dispositivos móviles en los albores de nuestro siglo. El recorrido debe, sin embargo, comenzar con las transformaciones producidas en el museo a partir del desarrollo de dos pantallas fundamentales para nuestra cultura visual: la televisión y el cine.

En el contexto de la multiplicación de la oferta televisiva (tanto en programas como en aparatos) de los años 80, Andreas Huyssen (1995) identificó la emergencia de una *sensibilización museística generalizada*. Según el autor, el gran interés por los museos se debía a la importancia concedida a la socialización experimentada en la visita a exposiciones la cual contrastaba con la soledad de la experiencia televisiva: mientras mirar la TV era (o podía ser) un acto privado, visitar una exposición era, y lo es aún hoy, un acto público. Los museos devolvían a los visitantes no solo imágenes y objetos tangibles en un mundo de imágenes intangibles multiplicadas en las pantallas, sino también historias y metáforas cuando la gente más las necesitaba: en el momento del fin de los grandes relatos.

Sin embargo, el impacto de la televisión en el museo supuso, no solo el aumento considerable de visitantes, sino que además implicó el abandono de su papel educativo, preservador del canon, para convertirse en otro medio de comunicación de masas. En

tanto medio masivo, el museo debió aplicar estrategias que controlaran el desarrollo de las visitas masivas. De este modo, introdujo a su experiencia nuevos dispositivos técnicos, como **las audioguías** (muy similares a un teléfono portátil) y **las pantallas** que exponían contenidos pedagógicos o archivos, las cuales comenzaron a ritmar el recorrido de las salas. Estos dispositivos, ya instalados en los imaginarios de la visita al museo, modificaron el comportamiento de los visitantes, así como los modos de contacto con las obras de arte y con la propia institución.

Esta sensibilidad museística se afirmó con la masificación de las llamadas exposiciones blockbuster nacidas en 1970 e instaladas en 1990 que, como lo ha explicado Barker (1999), se anuncian exactamente igual que las superproducciones cinematográficas (incluso con la producción de *trailers*). Dedicadas a los artistas más célebres, las *blockbusters* presentan el *star system de la pintura* (Rosso, 2023c) como *biopics* de Hollywood, combinando las aventuras amorosas de maestros masculinos heterosexuales, blancos y europeos, con el desarrollo de sus carreras artísticas (Rosso, 2022b).

Paulatinamente, el museo incorporó elementos propios del cine desde luces en sus fachadas, hasta producción de *merchandising*, pero, sobre todo, la inclusión de **espacios fotografiables** similares a los ingresos de las salas de cine que exponen materiales gráficos diseñados para animar a la gente a hacer fotografías y publicarlas en las redes sociales. Otras estrategias de este tipo son la reconstrucción de espacios históricos o talleres de artistas (ahora también mediante cascos de realidad aumentada) y la inclusión de frases en los muros de las salas de exposición.

En cuanto a los recursos de montaje, encontramos la inclusión de pantallas que exponen fragmentos de documentales, entrevistas, o películas, así como pequeñas salas oscuras destinadas a las proyecciones de esos materiales audiovisuales. Por tanto, nos enfrentamos a la doble entrada de pantallas en el museo, como dispositivos de mediación, ofreciendo contenidos vinculados a las exposiciones, y de dispositivos de mediatización, a través de las pantallas de los teléfonos celulares que conducen la experiencia de visita hacia su circulación en las redes sociales.

Sin embargo, para pensar en la inclusión de teléfonos móviles en la sala de exposición, debemos remontarnos hacia mediados del siglo XX y lo que Richard Chalfen ha llamado la *Kodak Culture* (1987) que estableció nuevos hábitos familiares e individuales de producción fotográfica. El desarrollo de las cámaras portátiles, y luego digitales, transformó la industria del turismo, especialmente, en los destinos que involucran paisajes naturales y patrimonio cultural e histórico. Esto, por supuesto, colaboró con el ingreso, lento, pero incesante, de la fotografía en las salas de exposición, instalando un arduo debate entre su aceptación y su rechazo. En un principio, los museos prohibieron su uso por considerar que el *flash* dañaba a las obras, pero la integración de las cámaras portátiles en los teléfonos móviles y la aparición de las redes sociales hizo esta prohibición más difícil de sostener. Cada institución adoptó medidas diferentes

hasta llegar a la tendencia actual: animar a los visitantes a hacer fotos en las salas de exposición y publicarlas en las redes sociales.

Como señaló Oscar Traversa, el teléfono móvil permite una larga lista de actividades las cuales lo han convertido en la mejor herramienta tanto de *marketing* como de mediación pedagógica. En el primer caso, los museos incentivan la producción de fotos incorporando *hashtags* en las salas de exposición e invitando a los visitantes a compartir sus recuerdos en las redes sociales (el ejemplo más notable es la campaña internacional *#MuseoSelfieDay*). En el segundo caso, el uso de los teléfonos es utilizado para dirigir al público, mediante códigos QR, a los contenidos educativos, mapas, pero también a la venta de productos disponibles en línea.

Dada la respuesta positiva de los visitantes a la nueva propuesta del museo, las instituciones más importantes de occidente están explotando el uso de los teléfonos móviles y la motivación del público (online y físico) para producir contenidos y hacer cosas en, con y para el museo. Las fotos de vistas de la ciudad, instalaciones artísticas, edificios e incluso bebidas en las cafeterías del museo publicadas por los visitantes en las redes sociales ilustran este punto. El contenido publicado en Instagram muestra cómo el espacio físico del museo se extiende al espacio virtual y viceversa.

Sin embargo, la integración del uso de los teléfonos móviles en los museos es un fenómeno complejo que obliga continuamente a las instituciones a establecer nuevos modos de contacto con sus visitantes y a redefinir tanto su espacio (físico y virtual) como el tipo de experiencia ofrecida. Tanto es así que, como se ha mencionado, en la actualidad, los públicos de los museos incluyen a todas las personas que interactúan con la institución, ya sea en línea, a distancia o *in situ* (Anderson, 2019). Esto nos enfrenta al solapamiento (al menos en las instancias de producción de la experiencia museal) de (al menos) dos categorías de públicos: visitante y *follower*, superposición fundamental para entender las propuestas expositivas contemporáneas.

Este rápido recorrido histórico nos permite observar la condición de las visitas a los museos en la actualidad: *mediadas* por dispositivos de exposición que involucran cada vez más pantallas, y *mediatizadas* por las redes sociales que, también a partir de pantallas, conectan sus instancias físicas y virtuales. Este último punto es el núcleo de mi investigación: la transformación de la visita al museo en una experiencia interespacial y multimedia que establece nuevas formas de habitar el museo, es decir, nuevos vínculos entre las instituciones y sus públicos.

A continuación, presentaré algunos resultados preliminares de la investigación en la cual realizo un análisis semio-etnográfico de los comportamientos de los visitantes en las explanadas y halls de entrada del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), el Centre Pompidou (Paris), el Museo de arte latinoamericano de Buenos Aires (Malba); de la Tate Modern (Londres) y del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA); y un análisis verbo-visual de los contenidos de los perfiles oficiales de Instagram, así como

de los contenidos realizados por los visitantes identificables por el uso de los *hashtags* propuestos por los museos como por la *mención-identificación* del perfil oficial de cada uno de ellos.

| Acuerdos y contratos de visita

En los trabajos de campo realizados entre 2021 y 2023, se han identificado ciertas operatorias enunciativas compartidas y reiteradas, las cuales estabilizan prácticas de visita que involucran, de manera más o menos directa, el uso de los teléfonos móviles (aunque no solamente) a las cuales he llamado, momentáneamente, *contratos* y *acuerdos de visita*. Estas categorías designan los vínculos o tipos de contacto que los visitantes establecen con las instituciones retomando la noción de *contrato de lectura* propuesta por Eliseo Verón (1985) quien no solo ha definido el museo como un *mass media* [y el más viejo del mundo (Verón, 1992)] en su célebre estudio realizado junto a Martine Levasseur en el Centro Pompidou de París (1983), sino que, en otras ocasiones, se ha servido del museo en sus análisis sobre distintos fenómenos mediáticos o instituciones.

Según Verón (1985), el éxito, o al menos la supervivencia, de un medio de comunicación radica en su capacidad para proponer un contrato en congruencia con las expectativas, intereses y motivaciones de su colectivo de lectores. La única forma que tiene un medio de dirigirse a sus lectores y construir su "personalidad" y un vínculo particular con ellos es a través de estrategias enunciativas recurrentes ya que, desde el punto de vista de los contenidos, la oferta en un mismo ámbito de competencia directa es más o menos la misma (Verón, 2005, p. 200).

El medio de comunicación o, en nuestro caso, el museo, debe establecer sus particularidades y diferencias *con respecto a los demás museos de su tipo* (o género), pero también debe establecer las particularidades y diferencias *de su público* contrastándolo con el público de otras instituciones museales. Estas diferencias se configuran en función de *las modalidades del decir*, constituyendo lo que Verón (2005, p. 173) denomina el dispositivo de enunciación. Este dispositivo incluye:

1. La imagen del enunciador que implica la posición (o posiciones) que el enunciador se atribuye a sí mismo y su relación con lo que enuncia.
2. La imagen del destinatario al que se dirige el discurso: la identidad y el lugar que el discurso propone que ocupe.
3. La relación que se establece entre el enunciador y el destinatario propuesta en el discurso y a través del discurso.

Como señala Verón (2005, p. 173): "cada medio contiene su dispositivo de enunciación: este puede ser coherente o incoherente, estable o inestable, puede estar plenamente

adaptado a sus lectores o adaptado sólo hasta cierto punto". De este modo, "un análisis del dispositivo de enunciación es un análisis en producción, pero el contrato se consume, más o menos completamente en el momento de la lectura: en el reconocimiento" (p. 179-180). Por lo tanto, para estudiar dicho contrato es necesario realizar estudios de campo que involucren entrevistas, grupos focales (con lectores y no lectores) y, en el caso del museo, un análisis etno-semiótico de los comportamientos de los visitantes en el espacio museal.

Siguiendo este método, el estudio del *contrato* implica, por un lado, seleccionar el *corpus* de medios (o museos) que permita reconstruir la *gramática de producción* de cada uno de ellos (sus especificidades y diferencias) y, por el otro, intentar reconstruir, a partir del discurso de los lectores (o visitantes), *las gramáticas en reconocimiento* que son siempre múltiples ya que los dispositivos de enunciación nunca producen un único efecto (Verón, 2005, p. 182). Analizar los *contratos* (y los *acuerdos*) de visita del museo implica entonces considerar un conjunto de regularidades enunciativas que permiten a la institución diferenciarse de las demás, construir su propio colectivo y establecer la especificidad de sus visitantes para encontrar su propia especificidad.

La noción veroniana de *contrato de lectura* parte de la premisa de que, en el caso de las comunicaciones masivas, son los medios los que proponen el *contrato* (Verón, 1985). Este presupuesto fue válido durante muchas décadas tanto para el estudio de medios masivos como de las propuestas museales. Sin embargo, en la actualidad, esta afirmación es puesta en jaque ya que, gracias a los teléfonos móviles y las redes sociales, los visitantes (como otros públicos y audiencias) participan activamente en la creación y promoción de la experiencia museal como nunca lo habían hecho (Rosso, 2023a). En este sentido, la unilateralidad de la propuesta museística se ha transformado incorporando nuevas prácticas antes consideradas ajenas al mundo del arte, o al menos al espacio museístico.

La aceptación de la "desobediencia" y la incorporación de la "inventiva" de los visitantes en el museo añade nuevos matices a la noción veroniana de *contrato*. Es por este motivo que, desde 2021, me ocupo de estudiar las instancias en reconocimiento de dichos *contratos de visita*. En este nuevo período de trabajo, propongo reflexionar sobre los alcances de la noción de *contrato de lectura* ensayando una posible bifurcación de los vínculos que las instituciones establecen con sus visitantes: *contratos de visita* y *acuerdos de visita* (Rosso, 2023d).

Ambos conceptos ponen en evidencia la existencia de prácticas sociales que se desarrollan al interior del espacio museal (tanto físico como virtual) y que se encuentran polarizadas según sean planificadas/no planificadas; reguladas/no reguladas; institucionalizadas/no institucionalizadas; solicitadas/aceptadas. Su inclusión en uno u otro de los polos depende de los resultados del análisis de las instancias productivas de la experiencia museal, por un lado, y de la observación del *desfase* (Verón, 1998) entre lo propuesto por los museos y lo realizado por los públicos, por el otro. De esta manera se

establece si las prácticas estudiadas corresponden a los *contratos de visita* (lado A del polo) o los *acuerdos de visita* (lado B del polo).

De este modo, se ha observado que los *contratos de visita* involucran prácticas planificadas, reguladas e institucionalizadas basadas en transacciones preestablecidas entre los museos y sus públicos según normas, generalmente, económicas o societales (la gratuidad para ciertos grupos sociales, por ejemplo) aunque no solamente. Las prácticas incluidas en los *contratos* habilitan el acceso a la experiencia museal, la cual podríamos condensar en la visita a las exposiciones y los posibles *efectos* de sus consumos: entretenimiento, aprendizaje, goce estético, etc. Aquí se incluye el acceso a materiales pedagógicos, audioguías, visitas guiadas, afiches, entre otros. En este caso, el uso de los teléfonos móviles está previsto como *dispositivo mediador* en tanto permite adquirir el ticket de entrada, solicitar algunos servicios, acceder a material pedagógico o comprar productos disponibles en la boutique online.

Los *acuerdos de visita* agrupan prácticas no planificadas, por lo tanto, no reguladas por el museo, pero, a causa de su reiteración, aceptadas. Estas prácticas están *vinculadas a una experiencia externa al museo* ya que no están necesariamente incluidas en los contratos precedentes. El visitante puede solamente consumir los *espacios intermediarios* (Rosso, 2020) del edificio (explanada y hall de entrada) y sus servicios (o no). En este caso el uso del teléfono móvil responde a necesidades individuales no necesariamente vinculadas con el acceso a la visita (responder emails, realizar llamadas, ubicarse, chequear informaciones).

Estos tipos de prácticas, a menudo, ponen de manifiesto los modos en los que las acciones de los visitantes, realizadas tanto en el espacio virtual como físico, transforman la experiencia museal. Fue de esta manera como, en algunas instituciones como Malba², se incorporó el *hashtag* a las exposiciones: la rápida aceptación de los visitantes provocó la inmediata institucionalización de este recurso siendo hoy una de las estrategias centrales que este y otros museos utilizan en sus espacios físicos y virtuales para incentivar la producción de contenidos audiovisuales. Los *hashtags* reciben y despiden a los visitantes de las salas de exposición, e inclusive pueden acompañarlos sugiriendo la toma de fotografías en la cafetería y la boutique del museo.

Otro caso similar es la expansión de la programación hacia los espacios de consumo, quizás dado a la relevancia que adquirieron los contenidos gastronómicos en las redes sociales. Así vemos, por ejemplo, en el caso de Tate Modern, la intervención de sus restaurantes y cafés sea a través de obras artísticas, sea por medio de la propuesta gastronómica ligada a su programación. El objetivo de estas acciones es la circulación virtual de la experiencia de visita, por consiguiente, en ambos casos, el teléfono móvil opera como *dispositivo mediatizador*. Detallaré estos puntos en el apartado siguiente.

2 En el caso de Malba la retrospectiva, la artista japonesa Yayoi Kusama, *Obsesión infinita*, fue noticia por su éxito en las redes sociales. El diario argentino Clarín tituló la cobertura de la exposición del 11 de septiembre de 2013: *El boom Kusama: alegría y red social*.

Como vemos, los *acuerdos de visita* pueden institucionalizarse y convertirse en *contratos* una vez que el museo estabiliza dichas prácticas y las incluye dentro de su propuesta integral, pero, sobre todo, las promueve en sus espacios virtuales (en tanto principales canales de comunicación). Los contenidos publicados en las redes sociales de los museos y por los visitantes nos permiten observar la institucionalización de estas nuevas prácticas, ya que es en la circulación de las imágenes de los visitantes (desde la pintura, el grabado y la fotografía hasta las redes sociales) donde se sedimentan las “buenas prácticas de visita”³.

Por otro lado, la distinción entre operaciones de *mediación* y *mediatización* permite no solo diferenciar las numerosas prácticas planificadas o no planificadas que se desarrollan en los museos, sino también observar cómo se construyen sus *visitantes modelos* (Davallon, 1999) a través de la configuración de la experiencia propuesta. Son justamente los *acuerdos* y *contratos* los que establecen diferentes colectivos de públicos a los cuales provisoriamente he llamado los *visitantes museales* y los *followers museales*.

Estas categorías conviven y se solapan tanto en el espacio físico como virtual del museo, no sin instaurar zonas de conflicto, encarnando una constante *negociación* entre la propuesta institucional y su recepción. Lo interesante del estudio del comportamiento de estos tipos de públicos es observar la estabilización de escenas enunciativas que, articulándose unas a las otras, constituyen la experiencia museal contemporánea multimedia y multiespacial.

| La visita mediada y la visita mediatizada

La configuración de estos colectivos implica la instauración de diversas situaciones comunicacionales las cuales poseen diversos grados de autonomía unas de las otras. En cada caso, las pantallas de los teléfonos móviles operan como dispositivos de *mediación* o *mediatización* y tienden al engrosamiento de la experiencia y la expansión del territorio del museo, pues los *hashtags* en las salas y la publicación de los contenidos de los visitantes en los perfiles institucionales parecen ilustrar un deseo de conquista del espacio virtual.

La noción de *mediatización*, ampliamente trabajada por Eliseo Verón (2013), permite analizar las diferentes instancias espaciotemporales que constituyen la experiencia museal y que involucran tanto la presencia de estos colectivos como sus prácticas de visita. Asimismo, esta noción enfrentada a aquella de mediación permite dilucidar a través de qué operaciones se establecen los *contratos* y *acuerdos de visita*.

3 Actualmente realizo un estudio diacrónico de las representaciones de visitantes de museos, desde las pinturas de Gabinetes de amateur hasta las publicaciones de Instagram, con el objetivo de esbozar una genealogía de las prácticas de visita.

Verón (2013) define el fenómeno de la *mediatización* como la exteriorización de los procesos mentales en forma de un dispositivo material determinado. Señala que este fenómeno produce: 1) la autonomía de emisores y receptores y 2) la persistencia de los discursos a través del tiempo. La primera consecuencia del fenómeno mediático es la descontextualización del sentido, dando lugar a las múltiples rupturas del espacio y del tiempo producidas de manera específica por cada dispositivo (Verón, 2013, p. 179).

Siguiendo esta lógica, Verón ha subrayado que “el comportamiento de los ‘seres humanos’ es material-corpóreo”, por lo tanto, solo tienen lugar en un presente espaciotemporal. Son los fenómenos mediáticos los que posibilitan la intervención de la temporalidad en forma de un pasado y un futuro (Verón, 2013, p. 299). Así, la emergencia de nuevos medios o las transformaciones de los medios existentes se nos aparecen claramente en las reconfiguraciones de lo que Verón (1998) ha llamado el *desfase* entre la producción y el reconocimiento del discurso, evidente en forma de cambios en las relaciones sociales. En el caso de la visita física al museo, son los cuerpos de los visitantes (sus trayectorias y estrategias de visita) los que expresan el *desfase* entre las condiciones de producción y las condiciones de reconocimiento del discurso museal (previamente llamado *negociación*).

En ese sentido, las fotos o videos compartidos por los visitantes en sus redes sociales no sólo remiten al pasado como recuerdos personales, sino que también se vuelven potencialmente futuro cuando cambian de *estatus* (Dondero, 2020) al ser compartidas en las redes sociales de la institución, transformándolas en imágenes promocionales (de íntimas a públicas). La ruptura temporo-espacial es más evidente en el caso de las aplicaciones móviles. Tal es el caso del *chatbot* utilizado en el Centro Pompidou que funciona como una guía virtual (que se activa al escanear un código QR y cargar una foto en la aplicación) y ofrece información de ciertas obras de arte seleccionadas en formato de video, texto y audio. El uso de aplicaciones de este tipo fuera del museo podría entenderse como la extensión del presente de la visita y de ciertos modos de contacto con su materialidad.

En consecuencia, la inclusión de los teléfonos móviles al espacio museal hace más complejos los soportes materiales de la experiencia ofrecida y, por tanto, el contacto con ella, generando nuevas normas sociales que definen nuevos modos de acceso a discursos que ya de por sí son autónomos y persistentes (Traversa, 2009). Es de esta manera que emergen los *acuerdos de visita* que podrían más tarde formar parte de los *contratos* ya establecidos por la institución. Recordemos que, como hemos visto, hasta no hace muchos años las fotografías estaban prohibidas en las salas de exposición y los *hashtags* no eran moneda corriente en el mundo del arte.

La observación de las prácticas engendradas por el uso del teléfono móvil en los museos me condujo a proponer una división de la experiencia museal en: *experiencia mediada* y *experiencia mediatizada*. Estas dos nociones ponen de manifiesto los tipos de contacto que los dispositivos gestionan con la materialidad (Traversa, 2014) del museo, la cual

incluye al cuerpo del visitante, al edificio, a las obras de arte, a los dispositivos de control y exposición, pero también al espacio virtual de las redes sociales y a las aplicaciones móviles.

De este modo, la *experiencia museal mediada* corresponde a aquella cuyas instancias productivas incluyen el uso del teléfono en tanto *dispositivo mediador* entre el cuerpo del visitante y la experiencia museal física (como lo mencionó Traversa en 2007). La experiencia museal mediada está diseñada para dar lugar a determinadas prácticas que implican el contacto en el presente con la materialidad del espacio arquitectónico, por un lado, y con la materialidad de las obras de arte, por otro. En este caso, las obras de arte están *mediatizadas a proximidad*. Las producciones artísticas son, entonces, recontextualizadas en las pantallas de los teléfonos y, por lo tanto, atraviesan cambios de soporte y de escala, pero la visita al museo continúa estando *mediada*; seguimos allí en coalescencia espacio temporal con el espacio físico del museo.

Sin embargo, esto implica, por supuesto, la participación de otros tipos de dispositivos expositivos que también determinan corporalidades y trayectorias, integrando diferentes tipos de soportes ya sean vitrinas, bancos, otras pantallas e iluminación. Incluimos aquí a los dispositivos metatextuales, tanto los clásicos paratextos (un texto impreso y pegado en una pared) como las audioguías. Este encastre de dispositivos desempeña funciones orientadoras, pedagógicas y lúdicas que anclan la experiencia hacia el interior del espacio museístico, girando en torno a las obras expuestas.

El uso del teléfono móvil como dispositivo mediador implica la posibilidad de acceso, de forma individual, y en ocasiones personalizada, a contenidos vinculados al desarrollo físico de la visita y a las obras. Sin embargo, se deben considerar dos cuestiones: la primera, en varios casos la propuesta de contenidos pedagógicos o lúdicos brindados a través de aplicaciones disponibles vía códigos QR dirigen al usuario hacia la visita de las redes sociales de los museos (sea porque allí se alojan los contenidos, sea porque se "invita" a hacerlo) teniendo como finalidad su adhesión ("seguir"). Segundo, el edificio del museo es el lugar por excelencia para realizar fotografías, más aún cuando se trata de arquitecturas estrellas (Bishop, 2013). Estas dos actividades son centrales ya que conectan el paso de la *mediación* hacia la *mediatización* de la experiencia museal, dos instancias que en ciertas ocasiones pueden tener lugar en paralelo y a proximidad.

Pues bien, la *experiencia mediatizada* implica una recontextualización de la materialidad museal (paso de la indicialidad a la iconicidad), rupturas espaciales y temporales y cambios de escala (separación de la materialidad física de la materialidad digital). Esta está diseñada para ser interactiva, pero, sobre todo, para *circular*, es decir, ser "compartida" en las redes sociales con una comunidad de *followers*. Los participantes se vuelven activos y las *huellas* de sus experiencias, en ciertos casos, se hacen públicas contrastando con la actitud activa, pero semiprivada, de la experiencia mediada.

En este caso, entonces, el teléfono móvil opera como *dispositivo de mediatización* y las prácticas de visita que este gestiona apunta a la *circulación* de la experiencia por “fuera” del espacio físico del museo, es decir, en su espacio virtual. Esto nos coloca metafóricamente en un recorrido que va de la *mediación* hacia la *mediatización de lo mediado*, recorrido que depende de las trayectorias y comportamientos de los *cuerpos visitantes* (entendido como un envoltorio transitorio de cada *cuerpo significativo*) y de sus interacciones con los dispositivos que constituyen la experiencia museal multimedia y multiespacial.

Podríamos decir que los *visitantes museales* y los *followers museales* experimentan de diferentes maneras la *experiencia museal mediada* y la *experiencia museal mediatizada*, así como con sus posibles matices o combinaciones (como *experiencia mediatizada a proximidad*, noción en la que trabajo actualmente). Describiré rápidamente estas dos categorías de públicos, y sus combinaciones, basadas en los tipos de usos que estos hacen de los teléfonos móviles en el territorio físico del museo, concentrándome en sus *espacios intermediarios* (Rosso, 2020). Luego, reforzaremos la observación de los comportamientos de estas categorías de visitantes (jamás exhaustiva) según las *huellas* que estas dejan en el espacio virtual.

La decisión de estudiar estos espacios de los edificios se basa no solo porque son los espacios más estables del discurso arquitectónico (es decir que prácticamente no varían según los cambios en la programación), sino porque estos espacios constituyen el centro de los debates sobre la espectacularización del museo⁴. Este fenómeno de popularización y comercialización del espacio museal estaría puesto en evidencia en los contenidos de las redes sociales que los exponen como el centro de contacto de los públicos con las instituciones.

| De visitantes a *followers*

A través de registros con cámaras fotográficas, cámaras de video y cámaras 360°, realizados en periodos de entre tres días y una semana en los museos mencionados, se han categorizado las prácticas de visita más reiteradas que involucran el uso de los teléfonos móviles en las explanadas y halls de entrada de los edificios. A partir del análisis de los datos obtenidos, propongo agrupar estas prácticas en tipos de visitantes a los cuales hemos llamado: *visitante museal*, *visitante frontaliere*, *visitante-follower* y *follower-visitante*.

En el caso de la categoría *visitante museal* el uso los teléfonos móviles responde a los modos de acceso a la propuesta museal previstos por las instituciones: información

4 Ver: GARCÍA CANCLINI, Néstor. ¿Los arquitectos y el espectáculo les hacen mal a los museos? en *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Paidós, 2010, p. 131-144; PRECIADO, Paul. *El museo apagado: pornografía, arquitectura, neoliberalismo y museos*. MALBA, 2017; SMITH, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Siglo Veintiuno.

sobre la visita, agenda de eventos, acceso a la boutique online, compra de tickets, entrega de mapas y contenidos pedagógicos. Este tipo de contenidos suele estar alojado en la web del museo (aunque no exclusivamente). Se trata de los visitantes que, una vez en las explanadas o halls de entrada, aceptan la compra del billete online y el escaneo del QR que da acceso al mapa, pero no utilizan necesariamente sus teléfonos en los tiempos de espera de ingreso al museo, ni toman fotos en estos espacios.

El *visitante frontaliere*, sin embargo, pone en evidencia que el uso del teléfono móvil no responde únicamente a las funciones anticipadas por la organización espacial. Pues bien, los halls de entrada y las explanadas se convierten en espacios de trabajo (realizar llamadas o enviar emails), lugares de encuentro, de chequeo de información, de visita a las redes sociales, de orientación y de lectura de noticias (normalmente gracias a la conexión abierta de wifi). Estos *usuarios* del espacio físico del museo son incluidos en la categoría *visitante frontaliere* (Rosso, 2023b), ya que su contacto con la institución está vinculado con ciertos *acuerdos de visita* que les permiten llevar adelante estas prácticas en las fronteras del museo, sin que esto involucre entrar a las salas de exposición.

Otra categoría observada es el *visitante-follower*, cuyo uso del teléfono móvil se basa en las prácticas de visita planificadas y promocionadas por los museos tanto en su espacio físico, como, y, sobre todo, virtual. Si bien los *visitantes followers* pueden o no acceder a los tickets o incluso a los contenidos a partir de los códigos QR, el teléfono es utilizado para producir contenidos para las redes sociales según los modos promocionados en los perfiles de Instagram institucionales. Los *visitantes followers* respetan los *contratos* establecidos tanto en el espacio físico como virtual incorporando a su visita la realización de fotografías y videos (historias o *reels*) tal y como se presentan en los perfiles de los museos (o los *influencers* que los visitaron).

En cambio, los *followers-visitantes* se orientan hacia los *acuerdos de visita* dado que en ciertas ocasiones su contacto con el museo comienza y termina, como ocurre con el *frontaliere*, antes de entrar a la sala de exposición. Sin embargo, el *visitante frontaliere* posee mayor familiaridad con el museo ya que sabe qué puede o no hacer en el espacio museal, aunque sus prácticas no formen parte del *contrato*. Los *followers-visitantes*, por el contrario, poseen menos familiaridad con las instituciones, realizan sus contenidos audiovisuales en las explanadas y halls de entrada de los museos y parten sin siquiera atravesar la puerta del edificio. Sus prácticas se orientan hacia la actitud de la *check-list*.

Estas cuatro categorías de visitantes podrían ilustrarse de la siguiente manera:

Figura 1– Tipología de visitantes según el comportamiento en el espacio museal físico



Fuente: Elaboración propia

Cada una de estas categorías ha sido recientemente puesta a prueba en análisis de campo realizados en el Centro Pompidou de París, en noviembre de 2022 y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid⁵, en noviembre de 2023. En este caso se estudiaron los comportamientos de los visitantes en las explanadas y halls de entrada de los edificios a fin de categorizar el tipo de usos que se dan a estos espacios más allá de las actividades o tareas propuestas por la organización espacial: compra de tickets, espera, visita de la boutique, de la librería, formación de filas, etc. En una etapa posterior, luego del análisis de las tomas de video realizadas, se estudiaron los comportamientos que involucraban el uso del celular en esos espacios intermedios: desde llamadas telefónicas, respuesta de mensajes, escaneo de códigos propuestos por el museo hasta la toma de fotografías, incluyendo el tipo de fotografías tomadas: *selfie*, foto grupal, foto del edificio, etc. así como el lugar de la toma.

⁵ El caso de este museo resulta el más interesante puesto que hasta septiembre de 2023 no era posible tomar fotografías en las salas de exposición. Por tal motivo, los contenidos publicados en el perfil de Instagram del museo no incentivaban la producción y publicación de contenidos en las redes sociales (como es el caso de los otros casos analizados). Por lo tanto, se han estudiado los contenidos públicos publicados por los visitantes. Los futuros análisis planificados para junio de 2024 y abril de 2025 buscarán observar si la reciente inclusión de las cámaras fotográficas a las salas modificará los *contratos* y *acuerdos de visita* configurados en el espacio físico y virtual del museo.

Asimismo, el estudio del comportamiento de los visitantes en el museo ha sido puesto en fase con el estudio de los contenidos que los usuarios publican en Instagram identificando a los museos o utilizando los *hashtags* institucionales. Estas observaciones buscan contrastar en campo las últimas tendencias comunicacionales que rigen los perfiles de Instagram de los museos más importantes de occidente los cuales, desde finales 2021, resaltan la presencia de los visitantes en el edificio del museo. Desde entonces, se ha observado la predominancia de dos tipos de contenidos que son acompañados por textos que invitan a los visitantes a realizar y compartir sus propias fotografías:

1. Las imágenes de los visitantes apreciando obras de arte;
2. Las imágenes de y en los edificios de los museos.

Se han analizado los contenidos publicados por los usuarios que identifican a las instituciones, a fin de encontrar registros públicos de las respuestas a estos tipos de contenidos institucionales, los cuales podrían vincularse con las apropiaciones espaciales de los visitantes, incluyendo algunos de los usos de los teléfonos móviles en el espacio museal anteriormente descriptos⁶.

| Las huellas públicas de las visitas

Los contenidos producidos en las redes sociales han sido considerados en esta investigación como la huella pública que los visitantes dejan en el espacio virtual del museo. Se han identificado, entonces, tres tipos de contenidos que podrían corresponder a las categorías que hemos mencionado como *visitantes-followers* y *followers-visitantes*. Estos contenidos han sido agrupados en tres tendencias:

Nueva curaduría: correspondería a los contenidos realizados por los *visitantes-followers*. Se trata generalmente de contenidos *en carrusel* que presentan una selección de las obras que el usuario eligió compartir con su comunidad. La experiencia virtual se basa en subrayar aquello retenido o destacado de la visita física y del *contrato* establecido con el museo.

Estuve aquí: correspondería a los *visitantes-followers*. Se trata de contenidos del o en el museo que retoman las tendencias enunciativas en boga: la imagen del visitante observando una obra en primera plana que puede o no estar acompañada de otras imágenes dentro del museo. La experiencia virtual también se basa en subrayar aquello destacado de la visita física y del *contrato* establecido con el museo tanto en su espacio físico como virtual.

⁶ Esta es nuestra hipótesis de trabajo, la cual buscamos contrastar con los actuales trabajos de campo que incluyen grabaciones audiovisuales y estudio de los perfiles de Instagram de los visitantes del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y del Centro Pompidou.

Un día en: correspondería a los *followers-visitantes*. Se trata de contenidos del o en el museo que se insertan en galerías de imágenes que incluyen otras actividades, generalmente gastronómicas, siendo la experiencia museal una más entre sus recuerdos incluyendo, por ejemplo, un fragmento de una obra junto a fotografías de platos de comida, copas en un bar y recuerdos en un parque. La experiencia virtual también se basa en subrayar la identidad del usuario quien establece ciertos *acuerdos* con el museo.

Figura 2– Tipología de comportamientos de los visitantes en el espacio virtual del museo



Fuente: Elaboración propia

También se han observado casos de usuarios que publican fotografías de su taza de café en el museo, de las vistas o de la fachada del edificio. Estos contenidos pueden o no incluirse entre otros dedicados a otras fachadas de museos o a las calles de la ciudad, sin que ello dé cuenta de la visita a las exposiciones. Podemos llamar a estas huellas públicas *contenidos frontaliers*, aunque no podemos constatar actualmente que correspondan a esa categoría de visitantes, como tampoco podemos confirmar la concreción de la visita.

La denominación de cada categoría subraya la predominancia en la enunciación institucional sobre la enunciación personal y viceversa. En los primeros casos podríamos pensar en una mayor presencia del marco institucional considerando que la selección de dichos tipos de imágenes subraya la experiencia museal y responde a ciertos imaginarios institucionalizados de la visita a un museo. Mientras que, en los dos últimos casos, la publicación de fragmentos de obras de arte o de las fachadas de los edificios junto con registros de otras actividades remarca la individualización y por lo tanto la

identidad del usuario, quitando protagonismo a la visita al museo y ubicándola entre tantas otras actividades dentro de sus experiencias cotidianas o turísticas (entre otras).

Estas categorías ponen en evidencia la vinculación de los individuos con los museos, orientándose hacia los *contratos* o los *acuerdos de visita*⁷. De hecho, así como ocurre en el espacio físico, la incorporación progresiva de *contenidos frontaliere* a los perfiles oficiales de los museos pone de manifiesto la incorporación de ciertas prácticas pertenecientes a los *acuerdos* en los *contratos de visita*. Por ejemplo, ciertos hábitos de los visitantes del Centro Pompidou han sido incorporados por la institución, es el caso de las sillas en las terrazas, un lugar donde las personas suelen permanecer por un buen tiempo observando las vistas de París, sobre todo en primavera y verano. Estas incorporaciones de hábitos antes “desobedientes” o “inéditos” se manifiestan, finalmente, en modificaciones del diseño espacial y en la promoción de las nuevas prácticas a través de la publicación de las imágenes de dichas acciones en los perfiles oficiales de los museos manifestando su regulación e institucionalización.

| Conclusiones: Museos y pantallas colectivas

El estudio del uso de los teléfonos móviles en el espacio físico de los museos nos permite reflexionar sobre los modos en los que la emergencia de nuevos dispositivos o la modificación de los ya existentes afectan a la experiencia museal contemporánea de diversas maneras:

1. trastocando el funcionamiento institucional y, por lo tanto, el diseño de la experiencia museal en sus dimensiones física, online y móvil.
2. configurando nuevos tipos de públicos que establecen nuevos modos de vincularse con las instituciones;
3. proponiendo la revisión de las nociones de visita y de visitante.

Estos puntos son puestos de manifiesto en la *circulación* de las imágenes que tanto museos como visitantes publican en las redes sociales, las cuales colaboran en la

⁷ El enfoque metodológico y los objetivos de investigación expuestos tienen varios puntos en común con lo que Hillman y Weilenmann (2015) han definido como etnografía digital. Su enfoque pretende incorporar el estudio de las actividades en los medios sociales al estudio de las prácticas de visita en las instituciones culturales. Los investigadores han acuñado el concepto de *social media trajectories* para definir la relación entre las actividades en línea y los movimientos físicos que surgen del estudio de los comportamientos de los visitantes (registros audiovisuales) y de la creación de un mapa de calor de la actividad en Instagram durante las visitas a museos. Sus estudios han demostrado cómo los visitantes se orientan hacia su presencia en las redes sociales mientras atienden al espacio físico durante una visita y cómo los procesos de edición y compartición están formados por la trayectoria a través del espacio.

estabilización de estos nuevos modos de habitar, comprender y vivir la experiencia museal, al mismo tiempo que modifican (o agregan capas a) las representaciones sociales de la visita al museo.

La noción de *contrato*, de larga trayectoria en los estudios semióticos, y la noción de acuerdos de visita permiten estudiar las estrategias enunciativas que modulan la experiencia museal y reconocer los modos en los que los diferentes tipos de públicos habitan y establecen vínculos con los museos, incluso si es solamente en sus fronteras. Mientras que las nociones de *mediación* y *mediatización* permiten organizar los tipos de prácticas que se prevén y que se desarrollan al interior del museo a partir de la incorporación de nuevos dispositivos como el teléfono móvil. Asimismo, estas dos últimas nociones permiten analizar los modos en los que las prácticas gestionadas por los dispositivos determinan la producción de ciertos tipos de contenidos que *circulan* en su espacio virtual abonando la construcción de la imagen institucional.

Pues como bien lo había mencionado Traversa (2007, p. 41):

[...] a las relaciones entre ciertos conjuntos de técnicas de producción textual y las modalidades de instalación para su circulación y empleo en la sociedad se les suele llamar dispositivos, son al fin un conjunto de restricciones que pueden dar lugar a la producción de universos particulares de sentido o habilitan a que se produzcan.

Finalmente, nuestro museo multimediático y multiespacial es, y siempre ha sido, una *matriochka* de dispositivos que habilita múltiples producciones de sentidos y gestiona diferentes vínculos con sus visitantes. Vínculos que en la actualidad deben ser (o dar la idea de ser) cada vez más *customisables*.

Referencias

ANDERSON, S. Visitor and audience research in museums. In: Drotner, Dziekan, Parry et Schrøder (ed.). *The Routledge handbook of museums, media and communication*. Londres: Routledge, 2019. p. 80-95.

BARKER, E. Exhibiting the canon: the blockbuster show. *Contemporary Cultures of Display. Arts and its histories*, New Heaven: Yale University Press, v. 6, p. 126-145, 1999.

BISHOP, C. *Radical museology*. London: Koenig Books, 2013.

CHALFEN, R. *Snapshot Versions of Life*. Ohio: Popular Press 1, 1987.

DAVALLON, J. *L'exposition à l'oeuvre*. Paris: L'Harmattan, 1999.

DONDERO, M. G. *Les langages de l'image. De la peinture aux Big Visual Data*. Paris: Hermann, 2020.

HILLMAN, T.; WEILENMANN, A. Situated social media use: A methodological approach to locating social media practices and trajectories. *Proceedings of the SIGCHI conference on Human factors in computing systems*, Seoul: ACM Press, 2015.

HUYSEN, A. Escape from amnesia: The Museum as Mass Medium. *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*, New York: Routledge, 1995. p. 13-35.

LEVASSEUR, M.; VERON, E. *L'espace, le corps, le sens: Ethnographie d'une exposition*. Paris: Bibliothèque Publique d'Information, 1983. p. 29-32.

ROSSO, A. Entre la visite muséale promise et la visite vécue. Le seuil entre l'espace urbain et l'intérieur du bâtiment du musée d'art moderne au XXI^e siècle. In: GESLIN, A. B. (dir.). *L'urbanité de l'art. Questions sémiotiques*. Limoges: Pulim, Presses universitaires de Limoges, 2023a. p. 211-232.

ROSSO, A. El visitante fronterizo y la arquitectura de los museos de arte moderno como discursividad intermediaria. Un análisis semiótico del territorio museal. In: CINGOLANI, G.; BITONTE, M. E. B. (ed.). *Relés a partir de la obra de Oscar Traversa*. Buenos Aires: Prometeo, 2023b. p. 125-144.

ROSSO, A. Le musée, l'artiste et l'identité comme marques: le cas du musée d'art latino-américain de Buenos Aires (MALBA), *K@iros* [En ligne], v. 7, 2023. Disponible: <http://revues-msh.uca.fr/kairos/index.php?id=830>, 2023c. Acceso em: 08 jul. 2024.

ROSSO, A. From the mass media museum to the social media museum: investigating the museum space in the era of mobile devices. *Punctum*, v. 9, n. 2 [En ligne], p. 165-187, 2023d.

ROSSO, A. What Do Museum Visitors Leave Behind? The New Experience and the New Visitor in the Twenty-First Century. In: *What People Leave Behind: Marks, Traces, Footprints and their Relevance to Knowledge Society*. Cham: Springer International Publishing, 2022a. p. 93-108.

ROSSO, A. The cinefication of museums: from exhibitions to films. The case of Tate Modern. *Digital Age in Semiotics & Communication*, v. 1, b, p. 35-61, 2022b.

ROSSO, A. #ArteContemporáneo: La arquitectura del museo de arte moderno como discursividad intermediaria. Un análisis de la promesa experiencial configurada por los edificios de Centro Pompidou, Malba, Moma y Tate Modern. *Cuaderno 119 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, p. 133-150, 2020.

TRAVERSA, O. Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo Y seña*, v. 12, p. 231-247, 2001. DOI: <https://doi.org/10.34096/sys.n12.5612>.

TRAVERSA, O. Regreso a pantallas. *Revista La Trama de la Comunicación*, Dossier de estudios semióticos. Rosario: Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales, UNR, 2007.

TRAVERSA, O. Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse. *Figuraciones. Teoría y crítica de las artes*, n. 6 Estéticas de la vida cotidiana, 2009.

TRAVERSA, O. *Inflexiones del discurso: cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2014.

VERÓN, E. El análisis del "Contrato de Lectura", un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media. *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*. Paris: IREP, 1985.

VERÓN, E. Le plus vieux média du monde. *Revue Mscope*, v. 3, p. 32-37, 1992.

VERÓN, E. *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa, 1998.

VERÓN, E. *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa, 2005.

VERÓN, E. El cuerpo como operador I et II. In: *La semiosis social, 2: Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós, 2013. p. 305-359.

Como citar este trabalho:

ROSSO, Aluminé. Pantallas colectivas: experiencia museal y dispositivos móviles. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 45-66, jul. 2024. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v17i1.19156>.

MINORIAS SOCIAIS REPRESENTADAS NA CRÔNICA DE JOÃO DO RIO

SOCIAL MINORITIES REPRESENTED IN JOÃO DO RIO'S CHRONICLES

Rodrigo S. TRINDADE¹
Angelus Montanari de MATOS²

Resumo: João do Rio teve destaque na história da crônica no Brasil. Especialmente em *A alma encantadora das ruas*, coletânea que reúne crônicas escritas entre os anos de 1904 e 1907, durante o período de modernização da cidade do Rio de Janeiro, o narrador descreve a classe popular e menos favorecida que vê nas ruas da Capital Federal da Primeira República. Este texto visa a investigar como as minorias sociais são representadas na obra de João do Rio, estabelecendo como hipótese a de que os narradores desse cronista guardariam relações com o painel mais amplo da crônica brasileira entre o fim do século XIX e o início do século XX.

Palavras-chave: Crônica. João do Rio. Literatura Brasileira.

1 Professor do IFSP – Instituto Federal de São Paulo. E-mail: r.trindade@outlook.com

2 Graduando do IFSP – Instituto Federal de São Paulo. E-mail: angela.montanari@aluno.ifsp.edu.br
(nome social)

Abstract: João do Rio stood out in the history of chronicle genre in Brazil. In particular in *A alma encantadora das ruas*, a collection of chronicles written between 1904 and 1907 during the period of modernization of the city of Rio de Janeiro, the narrator describes the popular and underprivileged class he sees on the streets of the Federal Capital of the First Republic. The aim of this text is to investigate how social minorities are represented in João do Rio's work, establishing the hypothesis that the narrators of this chronicler are related to the broader panel of Brazilian chronicle between the end of the 19th century and the beginning of the 20th century.

Keywords: Chronicle. João do Rio. Brazilian Literature.

Na história literária brasileira, a crônica passa por várias transformações. Esse gênero que nasce nos jornais e folhetins e que, inicialmente, apresentava uma premissa mais politicamente engajada e com forte resgate histórico na sua matriz europeia, consolidase em território brasileiro como uma literatura do cotidiano e da linguagem do dia a dia.

Capturando o momento de consolidação do gênero no início do século XX, este trabalho se propõe a analisar o jornalismo literário e sua relação com a modernização do Rio de Janeiro no momento delicado do início da República, que é marcado pela evidente desigualdade social mascarada pela ideia de progresso que o país reivindicava, na perspectiva de João do Rio e sua *A alma encantadora das ruas*.

A análise se deterá na presença de indivíduos minoritários socialmente e também pertencentes a classes sociais menos favorecidas nas seguintes crônicas: "A Rua", "Pequenas Profissões", "Os Tatuadores", "A Pintura das Ruas", "Os Mercadores de Livros e a Leitura das Ruas", "Cordões", "As Mariposas do Luxo", "Mulheres Detentas" e "Crimes de Amor".

A alma encantadora das ruas consiste na coletânea de crônicas escritas entre o período de 1904 a 1907 pelo escritor e jornalista João do Rio, pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto. As narrativas retratam as constantes transformações da cidade e camadas populares do Rio de Janeiro.

A crônica como um "gênero menor", em comparação ao romance, poesia e gênero dramático, surge da esfera jornalística e se aproxima da linguagem do dia a dia, do toque humorístico e da busca pela novidade presente nos jornais. Consequentemente, o texto ganha um caráter mais efêmero, porém consegue captar a subjetividade humana por meio das múltiplas vozes e da "heterogeneidade e discrepância de seus componentes, exigindo também novos meios linguísticos de penetração e organização artística" (Arrigucci, 1987, p. 57).

O período em que João do Rio produz suas crônicas é marcado culturalmente e socialmente pela modernização do país, principalmente da capital Rio de Janeiro, aos moldes da *belle époque* europeia. Neste período, a arte, em especial o gênero crônica,

encontrava-se em local ocupado simultaneamente por ideais do século XIX e as novas ideias do início do século XX. Autores como João do Rio e Lima Barreto se apresentam como espécie de contraposição às figuras incontornáveis estabelecidas na Academia Brasileira de Letras, como Olavo Bilac e Machado de Assis.

Neste período, João do Rio é um dos grandes nomes do jornalismo literário no Brasil e em sua obra há o registro das transformações sociais, culturais e políticas, além da organização do relato do tempo por um viés artístico de denúncia de uma realidade negligenciada pelo Estado. A partir deste momento, a crônica se estabelece como gênero do cotidiano e de “ambiguidade fascinante e difícil, que se expressa na oscilação entre falta e excesso” (Cardoso, 1992, p. 142). Quando há uma ruptura com o século XIX, a crônica é vista como um campo de tensões simbólicas, imaginárias, históricas e estéticas (Antelo, 1992, p. 155).

João do Rio transitava entre o universo acadêmico da escrita e o universo popular; ele não era totalmente rejeitado pela mídia da época, porém frequentava os espaços urbanos das camadas menos favorecidas, os guetos, para escrever a sua obra. Ele se apresentava como um *flâneur* brasileiro e propriamente descreve o ato de “flanar” em *A alma encantadora das ruas* como:

[...] ser vagabundo e refletir é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população, admirar o menino da gaitinha ali à esquina, [...] é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lóbrego, para deixar de lá ir, levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa, um par jovem cujo riso de amor causa inveja (Rio, p. 2).

Tanto o *flâneur* quanto o *dandy* são os heróis da modernidade definidos por Baudelaire e que se fazem presentes na crônica de João do Rio. O surgimento do que é chamado de “modernidade” é marcado pelo decadentismo e maior aproximação do mundo material, e o indivíduo é delineado “pelo signo do suicídio que sela uma vantagem heroica que nada concede à atitude que lhe é hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas paixão heroica” (Benjamin, p. 11).

O *flâneur* é atraído pela vida boêmia e pelo exotismo proporcionado pelo dandismo, que representa a nova tendência fabricada pela Modernidade. Os antigos heróis já não conversavam mais com as novas perspectivas da modernização, a *flanerie* é um estilo de vida que rompe com os moldes anteriores e cria um novo tipo de intelectualismo voltado à vida cosmopolita e aos valores criados pela nova sociedade industrial que surgia.

| O espaço da rua e o que se vê

O primeiro movimento de análise das crônicas tem como temática o espaço físico da rua e o que nela se avista, especialmente o cotidiano das pessoas. Destaca-se a personificação do espaço urbano em “A Rua” e de como existe uma relação de simbiose entre o espaço físico e aqueles que o ocupam. Além de profissões únicas da rua, em “Pequenas Profissões”, como comerciantes ambulantes, caçadores de gato, apanhadores de rótulos, selistas, trapeiros e até os infames tatuadores, que apresentam marcas culturais únicas. Um exemplo é o dos indivíduos tatuados em “Os Tatuadores”, que, ao carregarem em seus corpos marcas da marginalidade, reafirmam seus locais como subalternos.

Os indivíduos minoritários inevitavelmente se fazem presentes nesses espaços, pois João do Rio realiza o trabalho de documentar o cotidiano destas pessoas, que podem ser vistas como as novas figuras heroicas da modernidade ao terem suas vidas mundanas transformadas em espetáculos pelo olhar do artista. Entretanto, poderia depreender-se que o narrador se ocuparia de apresentar uma realidade grotesca a um público leitor distante daquele cotidiano.

A primeira crônica da obra apresenta um narrador em primeira pessoa caracterizando o que é a rua. Além de afirmar que, para conhecer a rua, é preciso ter “espírito de vagabundo” e que “é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes — a arte de flunar” (Rio, 1995, p. 5).

O narrador descreve o ato de flunar como “ir por aí”, andar pelos cantos e perambular com inteligência (“talvez vadiagem”), além de caracterizá-lo como um “artístico inútil”, o que não se distancia da construção do herói da modernidade por Baudelaire. Além disso, o narrador de João do Rio é uma das personagens características da Modernidade, o *flâneur*, que nem sempre corresponde à figura do *dandy*, ainda que ambos se assemelhem. Trata-se de transeuntes aparentemente ociosos e sensibilizados com as artes – “É vagabundagem? Talvez. Flunar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico” (Rio, 1995, p. 5).

A *flânerie* de João do Rio é única no sentido de que recebe influência da *flanerie* parisiense, da obra de Oscar Wilde para a construção do narrador *dandy*, do naturalismo de Émile Zola e Eça de Queirós, para a construção de tipos sociais relacionados à decadência humana no ambiente.

Nesse sentido, o artista se assemelharia ao herói, uma vez que precisa de formação heroica para enfrentar a modernidade, ou seja, é necessário ao artista a autonomia para protagonizar as novas narrativas e paradigmas da sociedade cosmopolita. O “espetáculo da vida mundana”, descrito por Baudelaire, faz-se presente na crônica de João do Rio, uma vez que o narrador destaca uma experiência simples de flunar e a coloca em destaque.

São colocadas em evidência todas as facetas da miséria e do passado pré-republicano que assombram a elite da capital que tenta esconder as heranças coloniais sobre uma falsa noção de progresso propagada pela *belle époque*. Há, portanto, um simulacro da sociedade francesa e do ideal civilizatório que a Europa expõe para o resto do mundo.

O narrador evidencia o microcosmo existente na rua com seus inúmeros habitantes, entretanto há uma linha tênue que divide as pessoas do espaço que ocupam. Assim, o narrador constrói uma imagem unificada da rua que possui a mesma personalidade dos sujeitos que habitam nela:

Há ruas que mudam de lugar, cortam morros, vão acabar em certos pontos que ninguém dantes imaginara — a Rua dos Ourives; há ruas que, pouco honestas no passado, acabaram tomando vergonha — a da Quitanda. [...] Há ruas, guardas tradicionais da fidalguia, que deslizam como matronas conservadoras — a das Laranjeiras; há ruas lúgubres, por onde passais com um arrepio, sentindo o perigo da morte — o Largo do Moura por exemplo. Foi sempre assim. Lá existiu o Necrotério e antes do Necrotério lá se erguia a Forca (Rio, 1995, p. 6).

Existe uma relação simbiótica entre o sujeito e o ambiente. As ruas também “são entes vivos, as ruas pensam, têm ideias, filosofia e religião. Há ruas inteiramente católicas, ruas protestantes, ruas livres-pensadoras e até ruas sem religião” (Rio, 1995, p. 10). Aqui, o narrador não necessariamente constrói um estereótipo de quem habita as ruas, mas dá vida a elas ao fazer um panorama geral de seus moradores, que, apesar de serem cidadãos comuns, apresentam dentro de si pensamentos, desejos e complexidades que são refletidos no ambiente:

Ruas assim ainda mostram o que pensam. Talvez as outras tenham maiores delírios, mas são como os homens normais — guardam dentro do cérebro todos os pensamentos extravagantes. Quem se atreveria a resumir o que num minuto pensa de mal, de inconfessável, o mais honesto cidadão? Entre as ruas existem também as falsas, as hipócritas, com a alma de Tartufo e de Iago (Rio, 1995, p. 11).

Apesar da difícil definição de algo “simples”, é importante ressaltar que a crônica representa o relato em permanente relação com o tempo, a memória escrita. No caso, ao retratar o cotidiano da capital, a nova crônica que surgia no Rio se torna o próprio fato moderno, “abandonando o pano de fundo e o jeito de cronista antigo, para fixar no cenário presente e próximo que era a capital carioca” (Arrigucci, 1987, p. 54), portanto, o cronista moderno adotou um tom coloquial, limpo e enxuto.

João do Rio, em sua prosa *art-nouveau* e amaneirada, funde os estilos e valores de uma sociedade decadente que daria lugar ao progresso industrial e cultural: o dandismo característico da burguesia dos grandes centros urbanos. É refletido com grande naturalidade o processo de modernização da capital, e não deixa de recorrer ao imaginário do passado colonial para criticar o remanescente das velhas estruturas;

além de refletir a inquietação e a fugacidade à vida moderna que esse processo histórico ocasionava. Toda a complexidade da obra é possível por conta de sua relação intrínseca com a heterogeneidade das notícias de jornal, os folhetins, e sua lateralidade com a poesia e a ficção.

“Pequenas profissões” enfatiza a representação de profissões comuns na periferia: profissões ignoradas e que não requerem formação acadêmica. Acompanha-se o narrador e Eduardo, seu acompanhante; entretanto não se sabe se Eduardo é uma pessoa real ou um personagem fictício. De qualquer forma, os dois assumem a posição de *flâneur* e se propõe a comentar tudo o que veem:

— Mas, senhor Deus! É uma infinidade, uma infinidade de profissões sem academia! Até parece que não estamos no Rio de Janeiro...

— Coitados! Andam todos na dolorosa academia da miséria, e, vê tu, até nisso há vocações! (Rio, 1995, p. 25).

Dentre essas profissões, pode-se citar os comerciantes ambulantes, caçadores de gato, apanha-rótulos, selistas, trapeiros, sabidos e até os próprios malandros. Os protagonistas passam pelas ruas e identificam os indivíduos que trabalham nestas pequenas profissões, que são integrados no cenário da capital e fazem parte do cotidiano da cidade:

Oh! essas pequenas profissões ignoradas, que são partes integrantes do mecanismo das grandes cidades!

O Rio pode conhecer muito bem a vida do burguês de Londres, as peças de Paris, a geografia da Manchúria e o patriotismo japonês. A apostar, porém, que não conhece nem a sua própria planta, nem a vida de toda essa sociedade, de todos esses meios estranhos e exóticos, de todas as profissões que constituem o progresso, a dor, a miséria da vasta Babel que se transforma. E entretanto, meu caro, quanto soluço, quanta ambição, quanto horror e também quanta compensação na vida humilde que estamos a ver (Rio, 1995, p. 27, grifo próprio).

A realidade da cidade, marcada pela pobreza, desigualdade social e segregação é descrita de maneira descontraída. O narrador e Eduardo passam pelas ruas e relatam aquilo que vêm para o leitor de maneira que aparenta que ambos já estão acostumados com essa realidade dos subalternos:

Todos esses pobres seres vivos tristes vivem do cisco, do que cai nas sarjetas, dos ratos, dos magros gatos dos telhados, são os heróis da utilidade, os que apanham o inútil para viver, os inconscientes aplicadores à vida das cidades daquele axioma de Lavoisier: nada se perde na natureza. A polícia não os prende, e, na boêmia das ruas, **os desgraçados são ainda explorados pelos adelos, pelos ferros-velhos, pelos proprietários das fábricas...** (Rio, 1995, p. 24, grifo próprio).

O narrador se coloca em posição apenas de observador e relata a realidade que vê nas ruas, como as profissões dos indivíduos à margem da sociedade de um país que passava por um processo de modernização forçada. Há uma descrição pungente e artística da miséria; ao mesmo tempo que os trabalhadores são caracterizados como “pobres seres vivos” e “desgraçados”, eles também são descritos como “heróis da utilidade”.

A linguagem descontraída dá a entender que os interlocutores já estão acostumados com a situação e que, provavelmente, não é a primeira vez que vagam pelo cenário urbano. Além disso, o narrador reconhece o funcionamento da cidade e de seus habitantes, enfatizando que as pequenas profissões são essenciais para seu funcionamento. O narrador também tem ciência de que os pobres trabalhadores são explorados pelos ricos para a manutenção do *status quo* da capital. As pequenas profissões se apresentam em maioria, porém são ofuscadas pela aparência sofisticada forçada na cidade:

O Rio tem também as suas pequenas profissões exóticas, produto da miséria ligada às fábricas importantes, aos adelos, ao baixo comércio; **o Rio, como todas as grandes cidades, esmiúça no próprio monturo a vida dos desgraçados.** Aquelas calças do cigano, deram-lhas ou apanhou-as ele no monturo, mas como o cigano não faz outra coisa na sua vida senão vender calças velhas e anéis de *plaquet*, **ai tens tu uma profissão da miséria, ou se quiseres, da malandrice — que é sempre a pior das misérias** (Rio, 1995, p. 24, grifo próprio).

Compreende-se que os trabalhadores pobres são explorados pelos ricos para a manutenção do *status quo* da capital, ou seja, a persistência da pobreza é essencial para que a elite burguesa se mantenha no poder. As pequenas profissões se apresentam em profusão, porém são ofuscadas pela artificial aparência sofisticada da cidade.

A falsa aparência da “modernidade” é desmascarada no momento em que a miséria e a desigualdade social — a verdadeira face do Rio de Janeiro naquele período — são expostos pelo narrador. Pode-se entender também que a criminalidade e a malandragem são subprodutos da miséria e da negligência do Estado em face da população menos favorecida.

A crônica “Os tatuadores” traz episódio protagonizado por um jovem rapaz que está para ser tatuado por um garoto de doze anos na rua. O narrador também explica a origem da palavra tatuagem, originária da Polinésia. Passa-se então a uma reflexão de ordem cultural:

Desde os mais remotos tempos vêmo-la a transformar-se: distintivo honorífico entre uns homens, ferrete de ignomínia entre outros, meio de assustar o adversário para os bretões, marca de uma classe para selvagens das ilhas Marquesas, vestimenta moralizadora para os íncolas da Oceânia, sinal de amor, de desprezo, de ódio, bárbara tortura do Oriente, baixa usança do Ocidente. Na Nova Zelândia é um enfeite; a Inglaterra universaliza o adorno dos selvagens que

colhem o *phormium tenax* para lhe aumentar a renda, e Eduardo com a âncora e o dragão no braço esquerdo é só por si um problema de psicologia e de atavismo (Rio, 1995, p. 29-30).

Naquele momento, no Brasil, a tatuagem ocupa o espaço marginalizado da sociedade. Apenas as pessoas pertencentes às classes sociais menos favorecidas são vistas tatuadas, como “os negros, os turcos com o fundo religioso e o bando das meretrizes, dos rufiões e dos humildes, que se marcam por crime ou por ociosidade” (Rio, 1995, p. 32).

Tatuagens comuns eram o coração, iniciais e nomes de outras pessoas, crucifixos e a coroa imperial (ironicamente, o oprimido marcava em seu próprio corpo o símbolo de seu opressor), além de outros símbolos culturais e religiosos. Mas, de maneira geral, o narrador define as marcações na pele como expressão das aspirações, fantasias, artes e crenças do indivíduo, a “exteriorização da alma”.

Lombroso diz que a religião, a imitação, o ócio, a vontade, o espírito de corpo ou de seita, as paixões nobres, as paixões eróticas e o atavismo são as causas mantenedoras dessa usança. Há uma outra — a sugestão do ambiente. Hoje toda a classe baixa da cidade é tatuada — tatuam-se marinheiros, e em alguns corpos há o romance imageográfico de inversões dramáticas; tatuam-se soldados, vagabundos, criminosos, barregãs, mas também portugueses chegados da aldeia com a pele sem mancha, que influência do meio obriga a incrustar no braço coroas do seu país (Rio, 1995, p. 33).

O narrador prossegue em descrever as técnicas utilizadas para marcar o corpo (picadas, incisões, queimaduras), os preços para cada desenho (geralmente os mais comuns), e as partes do corpo preferidas para marcar (e como cada área também possui um significado próprio):

Os lugares preferidos são as costas, as pernas, as coxas, os braços, as mãos. Nos braços estão em geral os nomes das amantes, frases inteiras, como por exemplo esta frase de um soldado de um regimento de cavalaria: viva o marechal de ferro!... desenhos sensuais, corações. O tronco é guardado para as coisas importantes, de saudade, de luxúria ou de religião. Hei de lembrar sempre o Madruga tatuando um funileiro, desejoso de lhe deixar uma estrela no peito.

— No peito não! cuspiu o mulato, no peito eu quero Nossa Senhora! (p. 33).

Aqui o narrador constrói duas imagens distintas do sujeito tatuado, um português e um brasileiro respectivamente:

A sociedade, obedecendo à corrente das modernas ideias criminalistas, olha com desconfiança a tatuagem. O curioso é que — e esses estranhos problemas de psicologia talvez não sejam nunca explicados — **o curioso é que os que se deixam tatuar por não terem mais que fazer, em geral, o elemento puro das**

aldeias portuguesas, o único quase incontaminável da baixa classe do Rio, mostram sem o menor receio os braços, enquanto os criminosos, os assassinos, os que já deixaram a ficha no gabinete de antropometria, fazem o possível para ocultá-los e escondem os desenhos do corpo como um crime. Por quê? Receio de que sejam sinais por onde se faça o seu reconhecimento? Isso com os da polícia talvez. Mas mesmo com pessoas, cujos intentos conhecem, o receio persiste, porque decerto eles consideram aquilo a marca de fogo da sociedade, de cuja tentação foram incapazes de fugir, levados pela inexorável fatalidade (Rio, 1995, p. 32).

Apesar de ambos os sujeitos pertencerem à classe baixa do Rio de Janeiro, há uma diferença explícita na maneira como apresentam suas tatuagens à sociedade. Pode-se entender que há uma diferença racial entre os indivíduos, apesar de suas etnias não serem descritas, considerando que a tatuagem apenas se torna marca de criminalidade quando se encontra em um corpo dissidente, no caso, o corpo de uma pessoa negra.

Ao levar-se em consideração a construção da sociedade colonial brasileira, a forma como os sujeitos lidam com a tatuagem e outros símbolos não-convencionais ecoa até a contemporaneidade. Há um peso social muito maior em cima de uma pessoa negra que porta tatuagens do que em uma pessoa branca; e não apenas tatuagens, mas qualquer outra manifestação de expressão individual que seja fora da norma é mal vista e marca o sujeito subalterno como perigoso.

A visão do narrador é enviesada, uma vez que João do Rio pertence a:

[...] esses flagrantes jornalísticos (tentativas de conferir uma identidade e uma imagem pública aos pobres e à pobreza) refletem mais as aflições, as inseguranças políticas, culturais, morais e sexuais das camadas aburguesadas cariocas, do que a pretensa "índole" da turba (Freire Filho, 2004, p. 52).

Sendo assim, um imigrante branco português não representaria desconforto ou repulsa para a classe burguesa, mesmo que portasse elemento característico de um subalterno na época; mas uma pessoa negra, que é associada ao desvio, reflete todas as inseguranças da elite. O narrador constrói e expõe um estereótipo, porém é sutil o suficiente para se utilizar dele para problematizar a organização social do Rio de Janeiro naquele momento histórico, e de como a tatuagem adquire significados distintos dependendo do corpo em que ocupa, no caso, um corpo de um sujeito subalterno.

Há uma representação de como a profanação do corpo era muito difundida pelas classes dominantes, neste caso, de corpos pertencentes a classes sociais mais pobres, corpos que eram considerados "sujos" por conta de sua cultura. A tatuagem é uma modificação permanente no corpo e que marca o indivíduo como alguém divergente naquela sociedade que o enxerga como "vândalo", já que essas práticas culturais eram muito mais comuns em grupos étnicos não-brancos.

| O lugar das mulheres na rua

Há especial representação das mulheres em *A alma encantadora das ruas*, que ocupam posições de alta vulnerabilidade. É importante ressaltar que há uma grande discrepância entre a vivência de mulheres brancas da elite carioca e mulheres negras marginalizadas. Então, há menções a prostitutas que sonham com opulência e extravagância, além de mulheres em situação de privação de liberdade, que são constantemente desumanizadas.

As personagens femininas que João do Rio apresenta se classificam como a lésbica descrita por Baudelaire, porém não por causa de suas identidades homossexuais, necessariamente. Nesse caso, a mulher lésbica refere-se às mulheres consideradas desviantes da norma social. Relaciona-se à modificação de comportamentos, como a “masculinização” da mulher e a liberdade sexual.

Além disso, todas as mulheres descritas em *A alma encantadora das ruas* são vítimas de algum tipo de violência, como vemos em “As Mariposas do Luxo” — crônica que se inicia com duas personagens mulheres, mais especificamente prostitutas, olhando uma vitrine de loja de roupas e acessórios. O ambiente se encontra calmo naquela hora da tarde e estão presentes na rua apenas os trabalhadores retornando de seu labor. Percebe-se um contraste presente na capital do Rio de Janeiro: durante o dia, há a presença ativa de membros da elite burguesa que exibem sua riqueza ao tentar emular o estilo de vida parisiense; porém, durante a noite, a outra face das ruas do Rio se revela e todos aqueles excluídos socialmente da *belle époque* ocupam o ambiente.

As mulheres ostentam um luxo falso (roupas de tecidos baratos e joias falsas) e anseiam por bens materiais tal qual mariposas são atraídas pela luz. Ao passarem por uma loja de artigos de luxo, como porcelanas e tapeçarias, essas mulheres são ridicularizadas por mostrar interesse em objetos que não possuem condição financeira para comprar:

Hesita, sorri, indaga:

— O senhor faz favor de dizer... Aqueles tapetes?...

O caixeiro ergue os olhos irônicos.

— Bonitos, não é? São de cauda de avestruz. Foram precisos quarenta avestruzes para fazer o menor. A senhora deseja comprar?

Ela fica envergonhadíssima; as outras também. Todas riem tapando os lábios com o lenço, muito coradas e muito nervosas.

Comprar! Não ter dinheiro para aquele tapete extravagante parece-lhes ao mesmo tempo humilhante e engraçado.

— Não, senhor, foi só para saber. Desculpe... (Rio, 1995, p. 104).

Pode-se notar como as mulheres subalternizadas são completamente desumanizadas ao terem arrancados de si seus desejos e sonhos de possuírem bens materiais, e são esses mesmos anseios que as tornam essencialmente indivíduos. É nesse momento que as ditas mariposas do luxo são lembradas da posição social que ocupam e percebem que não são bem-vindas naquele ambiente. Há certa hipocrisia na fala do vendedor, pois o luxo ostentado pela burguesia do Rio de Janeiro é igualmente falso no sentido de que tenta imitar a opulência da burguesia de Paris, ou seja, são modismos importados da Europa.

As mulheres representadas também são as novas heroínas da Modernidade junto ao *dandy*:

A ideia da *femme fatale* vem junto com a presença de prostitutas francesas, é uma imagem muito explorada pelo decadentismo, mais um paradoxo da modernidade, ela é o contrário da antiga mulher romântica e submissa. A independência financeira que muitas dessas mulheres tinham, muito provavelmente, se soma à questão da moralização sexual do período transformando essas mulheres nessa figura perigosa e sedutora (Ribeiro, 2016, p. 93-94).

A ideia da *femme fatale* complementa-se com a figura da lésbica descrita por Baudelaire, ou seja, ambos se referem às mulheres que apresentam comportamentos desviantes. No cenário brasileiro, essas novas personagens da Modernidade são as mulheres negras e pobres, as prostitutas, e também as mulheres “detentas” que protagonizam uma outra crônica de João do Rio.

Em “Mulheres detentas”, o narrador *flâneur* novamente assume seu papel de jornalista e reporta a partir de um presídio feminino. O local é caracterizado como hediondo e repugnante e as mulheres detentas são igualmente colocadas em uma posição deplorável. Elas são descritas, em sua maioria, como mulatas ou negras e de classe social mais pobre; frequentemente usa-se o termo “alcólicas” e “desordeiras” para se referir a elas.

É fato que todas aquelas mulheres em cárcere se encontram em uma posição subalternizada e representam o “submundo” da sociedade carioca; elas são tudo o que a elite abomina: mulheres negras e pobres; e, portanto, são ocultadas e caladas, perecendo em um ambiente indigno. Vê-se que essas mulheres foram colocadas em cárcere por motivos banais, como forma de exterminá-las, conclui-se que o destino delas depende da “paciência” e tolerância daqueles que estão no poder. O racismo é explícito na fala do narrador, pois há o claro processo de animalização das mulheres negras, que têm suas características físicas comparadas com primatas e bodes, além de sua equiparação com sujeira e sordidez:

[...] Há caras vivas de mulatinhas com **olhos libidinosos dos macacos**, há **olhos amortecidos de bode** em faces balofas de aguardente, há **perfis esqueléticos de**

antigas belezas de calçada, sorrisos estúpidos navalhando bocas desdentadas, rostos brancos de medo, beijos trêmulos, e no meio dessa **caricatura do abismo as cabeças oleosas das negras, os narizes chatos, as carapinhas imundas das negras alcoólicas** (Rio, 1995, p. 165).

O narrador se coloca em uma posição distante, pois sempre se refere a essas mulheres como “as negras” como se estivesse a observar animais selvagens; e o processo de bestialização dessas mulheres se amplifica com o uso de adjetivos como loucas, agitadas, imbecis, alcoólicas e trôpegas.

A aparência física dessas mulheres é constantemente questionada, elas são descritas como feias (e que um dia foram bonitas), e percebe-se que nenhuma delas é objeto de desejo ou de amor. Vale ressaltar que essas mulheres apresentam tatuagens, símbolos que marcam um corpo como “bárbaro” e “selvagem” aos olhos da sociedade; e novamente são ressaltadas as maneiras escatológicas com as quais as mulheres detentas se apresentam:

Falavam uma língua imprevista e curiosa, cuspinhando; e olhando as pobres coitadas, não sabia eu bem se falava a mulheres velhas ou a mulheres novas, de tal forma aquelas faces e aqueles corpos estavam arruinados. Perguntei a uma pardinha cujos dentes eram brancos e que devia ter sido bonita (Rio, 1995, p. 166).

O narrador exerce o ofício de jornalista ao entrevistar a personagem Olívia, que é presa por infanticídio. Ele questiona a possibilidade de ela não ter procurado remédios para abortar, entretanto não se sabe realmente a realidade dessa personagem e os reais motivos pelos quais assassinara o próprio filho. Fica sugerido que as mulheres morrem naquele mesmo local em decorrência de complicações de saúde. Elas são tratadas como animais e claramente estão em posição subalternizada, entretanto não há uma visão total da história de cada uma dessas mulheres, apenas uma visão rasa e desprovida dos detalhes. O narrador chega em um ambiente desconhecido e superficialmente toma conhecimento das histórias de vida das pessoas que lá estão.

A penitenciária se apresenta como um ambiente degradante, as mulheres são humilhadas constantemente e pode-se dizer que suas histórias são apresentadas em tom jocoso. Seus corpos são estigmatizados e submetidos à condição de “animais de circo”, sempre relacionados à imundície. Por exemplo, a personagem Maria José Correia, que era professora, é referida não pelo seu ofício pelos guardas, mas como alcoólatra, sendo ridicularizada por sua condição de dependente química e de sua frequência em bares.

A crônica “Crimes de amor” dá início à seção *Onde às vezes termina a rua*, ou seja, dá conta do destino daqueles que frequentam a rua, e que, muitas vezes, aderem às práticas criminais como única opção. Nesta crônica, o narrador, acompanhado de outro personagem: o capitão Meira Lima, presencia uma cena de interrogatório em que o narrador-jornalista irá entrevistar alguns dos detentos.

O principal destaque se dá para a natureza dos crimes cometidos pelos detentos que os levaram ao cárcere; os chamados “crimes de amor” são aqueles cometidos, supostamente, em nome do sentimento de amor; além disso, o “assassino por amor é o único delinquente que confessa o crime” (Rio, 1995, p. 139). Dentre os detentos entrevistados, estão Salvador Firmino e Abílio Sarano. Os homens contam seus relatos que são bem parecidos e ambos foram presos por assassinarem as esposas que os traíam.

É interessante notar que os crimes cometidos são especificamente contra mulheres e são motivados pelo “amor”, ou qualquer que seja o sentimento envolvido na manutenção dos relacionamentos dessas mulheres com os detentos que as assassinaram. Observa-se que o fato de o assassino por amor ser o único que confessa os crimes, deve-se ao grande sentimento de culpa que esse indivíduo carrega.

O caso de Sarano consta como um acidente: ao tentar atirar no amante, o homem acaba atingindo a esposa; já o caso de Firmino é proposital e pode ser classificado como um caso de feminicídio. Além disso, tudo indica que ele tentou suicídio após assassinar sua mulher, como uma forma de “redenção”, pois ele mesmo admite que já havia traído a esposa. De qualquer forma, ambos os relatos descritos pelo narrador foram de crimes incitados exclusivamente por causa de mulheres, e que inevitavelmente acabaram por atingi-las.

A crônica introduz a personagem Herculana, uma negra, que se destaca como a única mulher naquele espaço. Ela assassina o amante após uma briga, apesar de admitir genuinamente gostar dele. É interessante notar como o narrador descreve a figura da mulher, em geral:

Com os corações em sangue, vi uma coleção de assassinos, desde um velho lamentável até uma criança honesta, postos fora da sociedade pelo desvario, pela loucura que a paixão sopra no mundo. **A mulher, que os poetas levam a cantar, Vênus inconsciente e perversa, Lilith, lendária, surgia nessa ruína, perdendo, estragando, corroendo, matando, e eu sentia, no olhar e no gesto de cada uma das vítimas do amor, o desejo de guardar o perfil das suas destruidoras.** Oh! esses seres, que Schopenhauer denominava animais de cabelos compridos e idéias curtas, que formidável obra de destruição cometem! São a torrente a que ninguém pode resistir, a força dominadora da maldade, os molochs da alegria. As gerações futuras, livres dos nossos velhos deuses, devem, para que a harmonia as guie, levantar nas cidades um altar votivo onde os adolescentes possam se sacrificar, todas as manhãs, à ira de Vênus sanguissedenta (Rio, 1995, p. 143).

A mulher, não apenas a personagem de Herculana, consiste em uma figura complexa que exhibe características tanto perversas como virtuosas ao ser comparada com figuras como Lilith e Vênus, respectivamente. Aqui percebe-se uma tentativa de retratar a figura

feminina com profundidade, entretanto ela acaba sendo categorizada como uma figura distante ao ser comparada com figuras mitológicas e, conseqüentemente, dissidentes sociais.

| Considerações finais

Por meio da representação da vida cotidiana da população do Rio de Janeiro e da exposição das constantes transformações sociais e econômicas da capital, é possível compreender o fenômeno do jornalismo literário no Brasil e sua relevância na construção da crônica.

A obra de João do Rio ocupa um espaço atemporal e volta a atenção do leitor para personagens e tipos encontrados no cotidiano que constantemente são negligenciados pela literatura canônica. Trata-se de um protagonismo dado às camadas menos favorecidas da sociedade e de uma denúncia da realidade ignorada pelo Estado, entretanto, esses relatos são apresentados de maneira estereotipada — no sentido de que há uma redução e simplificação das características de um determinado grupo.

As minorias sociais são representadas de maneira crua e sistemática, dando conta praticamente de um trabalho de mapeamento da população subalterna do Rio de Janeiro. Há uma espécie de glossário de tipos de modo a torná-los apreensíveis para as elites cariocas que liam os jornais da época. O narrador realiza seu trabalho de jornalista:

[...] infiltrando-se destemidamente “pelos meios mais primitivos”, ele observa (com repulsa e fascínio) os modos, as crenças e os costumes “estranhos”, “exóticos”, de uma gente desconhecida, interpretando-os com a autoridade da experiência autêntica. Seu relato vai dar expressão condimentada às pressuposições fantasmagóricas dos leitores sobre o “horror” (e as “compensações”) da vida humilde “na vasta Babel que se transforma” (João do Rio [1908] 1987: 119) (Freire Filho, 2009, p. 53).

A alma encantadora das ruas traz à tona a vivência na capital do país em meio ao processo de modernização forçada. Sem embargo, o gênero crônica é o espaço em que a liberdade criativa do autor alça voo, resgatando a autenticidade da vida nos grandes centros urbanos. Ela ocupa um espaço fundamental na história da literatura brasileira e se consolida como o gênero que registra as mudanças de uma época na virada para o século XX e da construção da Modernidade.

| Referências

ANTELO, R. João do Rio = Salomé. In: CANDIDO, A. et al. (org.). *A crônica, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp/Casa Rui Barbosa, 1992. p. 153-164.

ARRIGUCCI, D. Fragmentos sobre a crônica. In: ARRIGUCCI, D. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BENJAMIN, W. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 2000.

CARDOSO, M. R. Moda da crônica: frívola e cruel. In: CANDIDO, A. *et al.* (org.). *A crônica, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp/Casa Rui Barbosa, 1992. p. 137-152.

FREIRE FILHO, J. Mídia, estereótipo e representação das minorias. *Revista Eco-Pós*, v. 7, n. 2, 2009. DOI: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v7i2.1120>.

RIBEIRO, N. S. *Entre Salomé, Burguesas e Mulheres Populares: reflexões sobre as personagens femininas das crônicas de João do Rio e a formação de perfis morais da modernidade urbana*. 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Depto. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração. (Coleção Biblioteca Carioca), 1995.

Como citar este trabalho:

TRINDADE, Rodrigo S.; MATOS, Angelus Montanari de. Minorias sociais representadas na crônica de João do Rio. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 67-81, jul. 2024. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v17i1.19152>.

DESINFORMAÇÃO E EPIDEMIA SEMIÓTICA: COMENTÁRIOS A PARTIR DO FILME PONTYPOOL

DISINFORMATION AND THE SEMIOTIC EPIDEMIC: COMMENTS FROM THE MOVIE PONTYPOOL

Leonardo RIPOLL¹
Vinicius ROMANINI²

Resumo: O artigo explora a proposta de significação como infecção semiótica, a partir da análise de *Pontypool*, filme cinematográfico canadense de 2008. A história se passa em um dia atípico de uma estação de rádio local, quando estranhos eventos de uma infecção linguística generalizada que acontece na pequena cidade rapidamente irrompem o estúdio de transmissão, demandando uma ruptura na lógica de compreensão dos signos conhecidos até então. O texto, assim, procura relacionar ideias extraídas da narrativa do filme com o contexto contemporâneo tomado pelo fenômeno da desinformação, abordando a semiótica de matriz peirceana como sustentação teórica e metodológica na elaboração das reflexões trazidas.

Palavras-chave: Desinformação. Semiótica. Filmes de horror. Zumbis. Filosofia da linguagem. Pós-verdade.

1 Doutorando da USP – Universidade de São Paulo. E-mail: leonardo_ripoll@hotmail.com

2 Professor da USP – Universidade de São Paulo. E-mail: vini.romanini@usp.br

Abstract: This paper explores the proposal of meaning as a semiotic infection, based on an analysis of *Pontypool*, a 2008 Canadian film. The story takes place on an atypical day at a local radio station, when strange events from a widespread linguistic infection that occurs in the small town quickly burst into the broadcasting studio, demanding a disruption in the logic of understanding the signs known until then. The text seeks to relate ideas extracted from the film's narrative to the contemporary context taken over by the phenomenon of disinformation, approaching Peircean semiotics as theoretical and methodological support in the elaboration of the presented reflections.

Keywords: Disinformation. Semiotics. Horror films. Zombies. Philosophy of language. Post-truth.

| Introdução

O fenômeno da desinformação tem se complexificado desde os eventos que constituíram sua forma mais contemporânea, quando, conforme D'Ancona (2018), Santaella (2019) e outros, acontecimentos singulares que determinaram as eleições estadunidenses de 2016 e o movimento Brexit serviram como exemplos representativos do que estava em curso. Esse cenário, tipificado em categorias de uma "desordem informacional" detalhada no relatório para o Conselho da Europa produzido no ano seguinte (Wardle; Darakshan, 2017), parece se intensificar à medida que novas tecnologias surgem e novas possibilidades de significação se constituem no cotidiano dos fluxos informacionais. Assim, *fake news*, pós-verdade e *deepfake* são termos que surgem em disputas semióticas cada vez mais mediadas pela lógica algorítmica das plataformas digitais instauradas pelas hoje denominadas *big techs* – lógica essa que frequentemente condiciona comportamentos, captura a atenção e se apropria do trabalho cognitivo (Bucci, 2021), desenvolvendo papel fundamental nas dinâmicas sociais que promovem o refinamento das ações de desinformação.

A desinformação afeta esferas políticas, econômicas, sanitárias, ambientais, tecnológicas, culturais e sociais, mas é na dimensão da produção de sentido dentro da comunicação que parece estar situado o seu método de ação. Uma vez que se trata principalmente de um fenômeno comunicacional e informacional, sua investigação pode ser feita por uma perspectiva semiótica.

Pontypool é um filme canadense do ano de 2008 que usa elementos de gêneros como o horror, a ficção científica e o suspense psicológico ao trazer premissas da filosofia da linguagem dentro de uma narrativa que tem como peça fundamental a produção de significados na comunicação. Dirigido por Bruce McDonald, trata-se de uma adaptação do romance *Pontypool Changes Everything*, de Tony Burgess, que também assina o roteiro. O enredo se desenrola em uma pequena cidade que leva o nome do filme, onde um locutor de rádio, Grant Mazzy, está apresentando o seu programa matinal. No entanto, estranhos eventos começam a ocorrer quando relatos de comportamentos violentos se espalham pela cidade.

O filme se concentra na estação de rádio, onde Grant, juntamente com sua produtora, Sydney Briar, e sua assistente, Laurel-Ann Drummond, tentam entender a natureza dos acontecimentos que estão se desenrolando do lado de fora. Com o avançar da trama, revela-se que as palavras estão de alguma forma sendo infectadas, e sua transmissão entre as pessoas acaba produzindo disrupções cognitivas e reações coléricas, semelhantes a criaturas zumbis, como bem difundido no estereótipo da cultura *pop* que tem por base o cinema de George A. Romero.

A narrativa, ao criar uma atmosfera claustrofóbica e tensa, convida à discussão sobre o que subsidia a linguagem e a comunicação, enquanto os protagonistas lutam para encontrar uma maneira de conter a propagação da infecção e sobreviver à crescente histeria na cidade.

| Zumbis como metáfora e o cenário da desinformação

Propagações epidêmicas como cenário de crítica social estão presentes em diversas obras e manifestações artísticas. Na literatura, *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago, *A Peste*, de Albert Camus, e *Um Diário do Ano da Peste*, de Daniel Defoe, são algumas das obras clássicas que abordam o tema. Além disso, a linguagem como vírus é uma ideia desenvolvida nos ensaios de *The Electronic Revolution* do escritor *beat* William S. Burroughs. De forma mais específica, a construção contemporânea da figura do zumbi deve muito aos filmes do diretor estadunidense George A. Romero (1940-2017), a exemplo da trilogia composta por *Night of the Living Dead* (1968), onde Romero denuncia o racismo inserido na cultura sulista dos Estados Unidos; *Dawn of the Dead* (1978), em que o paralelo entre consumo e letargia é refletido em uma narrativa que tem como local um grande *shopping center*; e *Day of the Dead* (1985), que procura dialogar sobre o humanismo decadente em meio aos jogos de poder e controle social de instituições como a ciência e o exército. Romero ainda voltaria a utilizar os zumbis como metáfora em outros filmes perto do final da sua carreira, a exemplo de *Diary of The Dead* (2007), quando o roteirista e diretor discute o poder das mídias na produção de significados.

No panorama acadêmico, a ideia de recorrer à noção de epidemia e suas representações culturais para explicar o contexto informacional contemporâneo serviu como base em pesquisas de Leone (2022), O'Connor e Weatherall (2019) e Ripoll e Matos (2017), onde já se explorou a analogia com a infecção zumbi para falar sobre o consumo acrítico e viral de conteúdos na internet, o que contribuiria para a efetivação das ações de desinformação. Com a pandemia de covid-19, em 2020, é a vez da Organização Mundial de Saúde (OMS) utilizar o termo "*infodemia*" para se referir aos efeitos patogênicos da disseminação de desinformação sobre as vacinas e sobre o cenário da doença que afetou tragicamente o mundo inteiro. Dentro da esfera política brasileira, recentemente o ministro do Supremo Tribunal Federal, Gilmar Mendes, se referiu como "zumbis consumidores de desinformação" às pessoas presentes nos atos do dia 8 de janeiro de 2023 (Exame, 2023).

A característica principal das representações das epidemias de zumbis está geralmente associada ao movimento de grandes grupos de indivíduos que, impulsionados unicamente por alguma demanda biológica intensificada, se projetam em direção a algo que querem, literalmente, consumir. Esse “querer”, no entanto, é desprovido de qualquer subjetividade, uma vez que são apenas corpos se movendo à base do reflexo instintivo, sem qualquer indício de racionalidade e humanidade. A figura do zumbi, nesse sentido, seria justamente o que sobra do indivíduo quando não existe mais qualquer traço de sua identidade: um autômato seguindo movimentos destrutivos de um corpo colérico e degradado.

Um dos poderes simbólicos das metáforas está no fato de que reflexões sobre questões filosóficas ou sociais podem ser suscitadas a partir de representações de universos possíveis que a ficção comumente explora. Advinda da retórica clássica, Fiorin (2022) argumenta que a metáfora se caracteriza pela intersecção de traços semânticos entre as leituras de um texto (aqui entendido no sentido amplo da palavra). Ou seja, a leitura literal de uma mensagem estaria em algum momento coincidindo com a significação de uma extrapolação literária possível. Na fusão de dois campos semânticos, a metáfora produz novos sentidos, potencializando os significados originais em separado. Além disso, como ressalta Vereza (2007), na articulação entre cognição e pragmática, as metáforas são discursos eficientes no caminho de persuasão de uma ideia. Entende-se, aqui, portanto, que *Pontypool*, assim como as outras obras acima mencionadas, possui um caráter simbólico manifesto que possibilita o seu entendimento enquanto narrativa metafórica que aponta para fenômenos sociais e elementos constitutivos da natureza humana.

| A infecção semiótica em *Pontypool*

“Mas garanto que há um monstro solto pulsando na nossa linguagem, tentando manter o hospedeiro com vida.”

Dr. Mendez, *Pontypool*

Pontypool tem em seu cerne algo muito estreitamente ligado à linguagem. O filme desenvolve a trama predominantemente nas locuções feitas em uma estação de rádio e, enquanto uma produção canadense, tece relações com dois dos idiomas falados no país (francês e inglês), criando jogos de palavras que, inclusive, servem para dar o título à película. *Pontypool* é o nome da cidade interiorana onde se passa a narrativa, mas também é um estranho entrelace de acontecimentos que são apresentados na introdução do filme: um acidente na Pont du Flaque, com o carro da Sra. Collette Piscine que atropela o gato Honey. Esses nomes são compostos por palavras que, em analogias e traduções propositalmente não exatas, fecham um círculo de coincidências que acontecem em *Pontypool* e que são sugeridos como indícios de algo importante que está por vir.

Um prato cheio para se pensar os deslocamentos entre significante e significado, como propostos por Saussure (2012). Entretanto, uma competente análise do filme já foi feita por Butturi Junior (2017) dentro do campo da Linguística. A proposta deste texto é trazer, para os estudos da Comunicação, uma exposição do caráter semiótico explorado pelo filme, que pode servir como metáfora para o contexto atual da desinformação. Ainda que esta exposição pretenda mais ressaltar as características que a narrativa traz, para se pensar as relações entre informação e comunicação, do que fazer uma análise semiótica propriamente dita, é possível destacar breves comentários sobre o trabalho sígnico realizado no filme³.

A narrativa em *Pontypool* se passa majoritariamente dentro do estúdio de uma pequena rádio local onde Grant Mazzy, um homem de meia idade vestido com seu chapéu de *cowboy* e equipado de seu *irish coffee*, trabalha como locutor de um programa matinal. Sua equipe é formada por Sydney Briar, sua produtora e chefe; Laurel-Ann Drummond, sua assistente técnica; e Ken Loney, repórter de rua que participa no filme apenas com transmissões em áudio dos relatos que traz da cidade a partir do seu helicóptero (o qual, na verdade, conforme a trama revela mais adiante, não existe: Ken está em sua caminhonete em uma parte alta da região e o som das hélices é feito artificialmente para a transmissão). Ao longo do filme, alguns outros poucos personagens entram em cena, como é o caso do grupo de atores de teatro que chega no estúdio para divulgar a peça *Lawrence da Arábia*, compondo a programação da rádio que vai acontecendo ao longo do dia.

A trama desenvolve inicialmente os impasses de Grant em sua insatisfação pessoal como condutor do programa, enquanto atende chamadas telefônicas de ouvintes e cria pequenos embates com Sidney que, se pautando por uma conduta ética na divulgação de informações, precisa controlar o temperamento de Grant, o qual, com o seu lema "*take no prisoners*", acredita que é preciso provocar a audiência a qualquer custo.

A atmosfera da cenografia é escura e claustrofóbica, trata-se de uma pequena sala de transmissão em um dia de inverno rigoroso no Canadá. O crescente estranhamento de que "há algo diferente no ar" é anunciado pelo relato de Ken Loney que, em uma chamada *breaking news*, relata a presença de grupos de pessoas furiosas atacando inicialmente o consultório do Dr. John Mendez – figura que retorna mais tarde no filme, invadindo a rádio para discutir a possível cura da epidemia. As informações, então, começam a chegar de todos os lados, mas ainda difusas, sem confirmações oficiais, sem nexos causais que possibilitem aos protagonistas criar uma linha lógica condutora da história. A confusão chega a tal ponto em que eles, enclausurados na estação e sem contato com o mundo externo que não seja pelo que vem através do equipamento do estúdio, refletem se não estariam sendo alvos de uma grande "pegadinha". Algo como

3 O vocabulário semiótico trazido aqui no texto, ainda que possa ter similaridades com outras correntes, se baseia na matriz peirceana, ou seja, na proposta teórica de Charles S. Peirce (2019).

uma nova execução do episódio de Guerra dos Mundos transmitido pela CBS⁴, só que invertida, uma ficção criada de fora para dentro.

A grande tensão em *Pontypool*, para além da crescente epidemia que começa a invadir a cidade até chegar ao estúdio/cenário do filme, está justamente em colocar uma premissa até então desconhecida em filmes do gênero. Se as resoluções para as narrativas em que a infecção acontece pela mordida ou outro contato corporal já são bem conhecidas do público, o que fazer em relação a um contágio que se dá pela compreensão de uma palavra? Podemos evitar compreender o que já é conhecido? Como não pensar em algo que afeta nossos sentidos? Como desaprender uma língua? Ou ainda, como forçar a ressignificação do sentido de algo?

Peirce (2019) desenvolveu uma teoria triádica dos signos que consiste em três elementos interligados e relacionados de forma indecomponível: o *signo* (ou *representamen*), o *objeto* e o *interpretante*. De forma sintetizada, o signo seria uma representação do objeto para algo ou alguém, de forma a produzir um efeito. Ele representa esse objeto de certo modo e com uma certa capacidade. Em outras palavras, a compreensão de algo é sempre uma representação, uma significação fenomenológica que, no nível subjetivo (ou *interpretante imediato*, para usar a terminologia peirceana e manter o rigor de uma teoria que não considera a produção de signos somente no ser humano), pode estar perto ou longe do que coletivamente se entende como o *interpretante final* (significado vigente) daquele objeto em questão.

No filme, a infecção se dá justamente a partir da compreensão do signo. Algo aconteceu com a realidade posta. Alguma coisa nos significados compartilhados passou a afetar violentamente o *status* biológico do corpo, causando alterações drásticas no funcionamento cognitivo. Pela abordagem semiótica, o agente infeccioso é um objeto dinâmico que reage contra a cognição das personagens. O *representamen* é a palavra contaminada em si (aqui cabe já informar que, segundo o filme sugere, apenas algumas palavras estariam contaminadas), que atua como um veículo para transmitir a infecção, gerando novos interpretantes dinâmicos nas mentes eventualmente infectadas. O interpretante final dessa semiose seria a soma de todas as infecções e seus efeitos cognitivos produzidos. Para realizar esse propósito, a infecção altera as reações das personagens – tornando-as, portanto, portadoras da letalidade contagiosa.

É preciso analisar semioticamente também a dinâmica da produção de sentido da comunidade impactada que, no caso do filme, está representada pelos protagonistas dentro da rádio. Para eles, que procuram entender o que está acontecendo e se defender coletivamente, o objeto referente se torna tudo aquilo que chega através dos relatos radiofônicos sobre a situação que ocorre em *Pontypool*. Esse objeto é a realidade já

4 Refere-se aqui à confusão causada por uma transmissão da rede de rádio Columbia Broadcasting System (CBS) que, em 1938, foi ao ar com uma leitura ao vivo da obra de ficção científica *A Guerra dos Mundos* (*The War of The Worlds*), de Herbert George Wells, em forma de programa jornalístico.

alterada e as ações violentas que são desencadeadas pela transmissão das palavras contaminadas.

Ao mesmo tempo, não se sabe muito bem como se iniciou a infecção. Portanto, parece haver, em certo sentido, quase uma indistinção proposital entre o que é de fato objeto e o que é signo, já que a transmissão da informação *sobre a situação* da epidemia se torna também a transmissão do agente *causador* da epidemia. Essa sobreposição entre duas trilhas de semiose confere um cenário de caos semiótico onde tudo é significação se transmutando em fluxo contínuo. Não há nada antes do signo e nem haverá depois. Mas inicialmente houve, no universo do filme, um acidente na Pont du Flaque, essa ponte que parece evocar a ligação sgnica entre o emissor (objeto) e o interpretante (efeitos epidêmicos). Nessa curiosa sobreposição de semioses, o interpretante que busca o conhecimento da realidade também é aquilo que de fato efetiva o contágio: a compreensão do signo que representa a realidade na mente dos protagonistas é a ocasião da inoculação infecciosa.

E, nesse momento, a narrativa traz algo muito peculiar: os sintomas de infecção (os interpretantes dinâmicos gerados pelo agente infeccioso) se apresentam como uma confusão mental em que os infectados ficam suspensos em algum pensamento fixo e não resolvido, como em um transtorno obsessivo-compulsivo (TOC), imerso em um mundo interior que apresentou algum problema, alguma dificuldade em seguir adiante – os sinais de uma descompreensão sistêmica iminente. É como se fosse um entendimento último antes de desencadear o desentendimento geral. Logo, a doença presente na narrativa remete a um apagamento subjetivo total, uma falha geral no sistema cognitivo, tornando o corpo um mero instrumento da violência corporal e da dissonância linguística. Como fala o personagem Dr. Mendez em determinado momento do filme, a pessoa se torna “só um sinal de rádio ruim”, resultado do colapso de uma semiose sobre a outra.

Assim, em *Pontypool*, quando as pessoas se tornam interpretantes das notícias, elas acabam se transformando também em transmissoras do agente infeccioso. Perto do fim, à medida que tentam decifrar o significado por trás da infecção, a qual já toma conta da estação de rádio, uma solução é percebida por Grant, Sidney e Dr. Mendez, presos em uma cabine à prova de som: é preciso mudar o *interpretante imediato* do significado posto, é preciso que o entendimento não seja mais o mesmo compartilhado no *common ground*⁵ da sociedade. Dessa forma, como que forçando o desentendimento das palavras conhecidas, Grant e Sidney travam um exercício cognitivo de mudança semiótica crescente e estrutural, desconstruindo tudo que foi internalizado em suas

5 *Common ground* é um conceito que aparece não somente em Peirce (2019), mas também em William James e Paul Grice, remetidos por Robert Stalnaker (2002) na pragmática linguística ligada ao entendimento das pressuposições. O *common ground* fomenta um terreno em comum que permite que uma comunicação se estabeleça semanticamente. É algo como um repertório de significados já compartilhados e aceitos entre os participantes de um diálogo.

identidades enquanto sujeitos-signos. Com a cidade colapsando, a estação de rádio já tomada por grupos de infectados enfurecidos que repetem continuamente as últimas frases escutadas, e perto de uma infecção iminente da própria Sidney (que foi contaminada através da palavra *kill*), Grant procede a uma tentativa de cura ao tentar convencer Sidney que *kill* agora é *kiss*, matar é beijar.

Sidney, por fim, inverte o signo, gera novo interpretante, e com o sucesso da internalização do significado alterado da palavra, os dois vislumbram um possível processo de restauração geral. Em meio ao bombardeio da cidade (lembrando que o filme todo se passa dentro da estação de rádio, e tudo o que acontece fora da estação é trazido apenas pelo uso de narrativa sonora), Grant e Sidney tentam transmitir a desconstrução de significados postos, criando alterações semióticas conforme soltam palavras “ao vento”. Estariam eles causando alguma mudança ou apenas fazendo a infecção chegar a um número ainda maior de pessoas?

| A desinformação como horror semiótico

“Uma vez que a oferta de símbolos é tão generosa, e o significado do que pode ser imputado é tão elástico, como um símbolo particular se enraíza na mente de uma pessoa qualquer?”

Walter Lippmann, *Opinião pública*, p. 198.

O fenômeno da desinformação tem recebido grande atenção das pesquisas em diversas áreas do conhecimento, especialmente nos campos da Comunicação e Informação. As abordagens semióticas sobre o tema têm crescido nos últimos anos, alguns exemplos podem ser vistos em Mendez e Alzamora (2023), Santaella (2020) e Ripoll, Ohlson e Romanini (2022).

Enquanto um filme que traz a linguagem e a comunicação como elementos centrais da narrativa, *Pontypool* deixa o espaço aberto para se refletir sobre temas relacionados a esses campos, incluindo, portanto, a desinformação. Com menções diretas a Roland Barthes e Norman Mailer, os detalhes no roteiro que guia *Pontypool* são muitos; fruto do envolvimento de Tony Burgess⁶ (autor do livro em que o filme se baseia) como roteirista.

Em primeiro lugar, a ideia de deslocamentos de significado presente no filme parece alinhada a um certo consenso na filosofia da linguagem de que não há domínio total sobre a língua. Como diria Saussure (2012), a partir do momento em que um signo entra em circulação, ele foge a qualquer tipo de controle, mesmo ao significante, que possui sua companhia apenas de forma temporária. Essa ideia é compartilhada de forma similar

6 De acordo com matéria publicada pelo portal de mídia canadense The Walrus, Tony Burgess inclusive se graduou em semiótica pela Universidade de Toronto (Medley, 2011).

também em Peirce⁷ (2019, 2021) onde conceitos como “verdade” dependem da fixação de crenças por métodos confiáveis e de um consenso semiótico coletivo que permita corrigir o falibilismo humano individual.

No cenário atual, esses deslocamentos de significados são dinâmicos e fluidos (no sentido baumaniano do termo); basta pensar nas mensagens metalinguísticas que são produzidas a partir dos *memes* e no caráter espetacular – em consonância com a essência do diagnóstico apresentado por Debord (1997) – presente no funcionamento das mídias sociais. Além disso, símbolos como a camiseta da seleção brasileira de futebol são exemplos pragmáticos do poder mutante de um signo ao longo do tempo.

As estratégias de desinformação se articulam muito bem nesse quesito. O rol de palavras que atualmente podem ter sentidos distintos, a depender do contexto ou do enunciador, é vasto, mas alguns exemplos são particularmente interessantes; é o caso de “narrativa”, “golpe”, “família”, “deus”, entre outras. Em algumas delas, como em “ditadura”, há o consenso sobre o julgamento de valor (algo ruim, indesejável), mas um dissenso imenso sobre quais eventos devem levar esse nome. Especificamente no que ficou conhecido como “pós-verdade”, a manipulação proposital de signos visando atingir um objetivo específico não enunciado está constantemente presente.

No filme, Grant Mazzy, em certo momento, retruca o alerta da sua produtora sobre seus comentários provocativos, conspiratórios e irresponsáveis como um exercício da liberdade de expressão. Liberdade de expressão tem sido a justificativa empregada para atos como o de 8 de janeiro de 2023 e para responder a qualquer tentativa de responsabilização na internet por ações que tipificariam crimes fora dela⁸. Grant, com seu lema “*take no prisoners*” (em bom português: “sem deixar barato”), em certo momento fala que sua estratégia tem o objetivo de “despertar” o ouvinte e trazer o engajamento emocional; assim a atenção e a fidelidade ao programa começariam a ser construídas. Grant, um personagem fictício de um filme de 2008, facilmente poderia ser confundido com um *influencer* de 2024.

Mas quais as consequências do estímulo contínuo da resposta emocional nas multidões? A estratégia profissional de Grant é a mesma inserida nos modelos de

7 Charles S. Peirce e Ferdinand de Saussure partem de bases epistemológicas diferentes quando abordam a semiótica. Saussure está mais atento ao campo linguístico, enquanto Peirce cria uma arquitetura filosófica lógica com base fenomenológica e vinculada ao pragmatismo. As aproximações aqui feitas são pontuais e servem apenas de forma instrumental para criar pontes possíveis para a interpretação do filme.

8 A *Gazeta do Povo*, por exemplo, em matéria publicada no dia 06 de janeiro deste ano, chama o Projeto de Lei nº 2630, que procura instituir a Lei Brasileira de Liberdade, Responsabilidade e Transparência na Internet, de “PL da Censura”. Também alega que o Tribunal Superior Eleitoral tem “superpoderes” e que a crise da liberdade de expressão no Brasil pode se intensificar ao longo de 2024 (Desideri, 2024).

negócios das plataformas digitais; é também a essência da pós-verdade e dos fluxos de desinformação como um todo. Se em *Pontypool* tem-se as hordas infectadas repetindo mantras e atacando violentamente a cidade, aqui do lado de fora a coisa não fica muito diferente: linchamentos públicos, atentados contra as instituições governamentais e chacinas em escolas são apenas alguns exemplos de ações provocadas pela dinâmica algorítmica da comunicação nas redes. Teríamos também uma linguagem infectada?

Na década de 1920, o pensador estadunidense Walter Lippmann fez um diagnóstico acerca da ideia de opinião pública, a qual à época sofria um grande revés com as consequências da Primeira Guerra e da ascensão da publicidade: vivemos imersos em “pseudoambientes” que moldam preconceitos, crenças e estereótipos, todos instigados por forças que disputam o espaço de mediação sobre a realidade do mundo. Para Lippmann (2021), a percepção individual é limitada e carregada de distorções, e o imaginário acaba sendo preenchido pelas instituições que complementarizam as lacunas deixadas por essa incapacidade de apreender corretamente o real. Nesse sentido, a opinião pública seria sempre guiada por atores com poder político efetivo sobre a vida social, que criam imagens mais ou menos representativas da realidade de fato. A grande questão, então, parece ser justamente compreender que o grau de responsabilidades desses atores é tão profundo que uma liberdade de expressão total passa a ser inconcebível, mesmo em regimes democráticos.

Ainda segundo Lippmann (2021), diante da grandeza e complexidade da realidade, o indivíduo precisa simplificar cognitivamente a modelagem dos acontecimentos, criando “mapas do mundo” para que possa agir em seu ambiente. Lippmann (2021, p. 31), assim, também estabelece uma relação triangular entre “[...] a cena da ação, a imagem humana daquela cena e a resposta humana àquela imagem atuando sobre a cena da ação”. O pseudoambiente corresponde justamente à imagem criada da cena, que resulta da combinação de fatores externos e internos do indivíduo e que pode estar próximo ou distante do mundo exterior. O pseudoambiente (imagem) cria, portanto, esquemas de pensamento, sentimento e ação que orientam as atitudes e interpretações (resposta) ao ambiente (cena da ação), ao mesmo tempo que continua recebendo novas inserções desse ambiente.

Dentro dessa lógica, o pseudoambiente formula padrões cognitivos, afetivos e comportamentais, os quais norteiam as reações e interpretações humanas ao ambiente. Paralelamente, esse ambiente também segue retroalimentando o pseudoambiente com novas informações, criando um ciclo simbiótico.

Na teoria pragmatista presente em Peirce (2021), também pode-se reforçar essa ideia ao compreender os métodos de fixação de crenças propostos pelo filósofo: temos uma grande disposição em aceitar perspectivas que reforçam o que já acreditamos, em informações que vêm de autoridades que respeitamos e em estímulos que nos satisfazem subjetivamente. Para ele, entender que somos falíveis e que precisamos constantemente rever nossas crenças e hábitos, além de pensar criticamente nossa

compreensão, são ações essenciais na vida em sociedade. Dessa forma, a desinformação, sob o viés peirceano, está vinculada, portanto, com a consolidação de ideias obtidas por fixações de crenças específicas. Semioticamente, é entendida enquanto uma manipulação denotativa e/ou conotativa intencional de um símbolo, que pode causar desarranjos entre as características icônicas, indiciais e simbólicas de um signo (Ripoll; Ohlson; Romanini, 2022).

Certamente a desinformação não é meramente um problema de responsabilidade individual, o funcionamento socioeconômico e político atual se movimenta por uma dinâmica que favorece a perpetuação do fenômeno desinformativo. Nesse sentido, tal problema parece estar acentuado no contexto contemporâneo dominado pela aceleração tecnológica do tempo e pela formação de uma indústria que lucra a partir do engodo da subjetividade humana. Subjetividade essa capturada e capitalizada, segundo Bucci (2021), pelo entretenimento, que descobriu formas de fazer a atenção e o olhar trabalharem mais do que o corpo, dificultando cognitivamente as possibilidades de mudança de caminho. A desinformação, assim, é um sintoma de uma lógica econômica baseada em fluxos incessantes de conteúdo e que se preocupa pouco com prejuízos que estejam fora desse âmbito.

Lippmann (2021) destacou que a opinião pública constantemente é manipulada por uma manufatura do consenso feita a partir das instituições e indivíduos que disputam o poder de influência na sociedade. Captar o elo em comum dos diversos estereótipos individuais e transformar em demanda coletiva consensual é, para o autor, a grande estratégia manipulativa da arte da política institucionalizada. A relação de incitação e condicionamento das emoções pelos recursos da desinformação operam em um nível que Lippmann (2021) também examinou ao investigar a criação do interesse comum por um processo de transferência das emoções em camadas de representações simbólicas. Isto é, o medo, por exemplo, pode ser instaurado “[...] primeiro com alguma coisa imediatamente perigosa, e então com a ideia daquela coisa, e então com algo similar àquela ideia, e assim por diante.” (Lippmann, 2021, p. 185). A mobilização discursiva da desinformação é, portanto, um processo semiótico que cria estruturas graduais de manipulação até que a ideia central do discurso esteja associada como algo elementar em todas as dimensões do pensamento.

Retoma-se, novamente, uma das principais ideias desenvolvidas em *Pontypool*: o vírus só infecta a partir do entendimento do significado. Essa compreensão seria o que Peirce (2019) em relação ao objeto chamaria de signo simbólico, aquele que contém um ícone (aspecto estético) e um índice (aspecto referencial) dentro de si. A infecção no filme é do campo do simbólico, pois algo precisa ser escutado (ícone), associado (índice) e, por fim, compreendido (símbolo). Manipular signos, portanto, é afetar as dimensões estéticas, éticas e lógicas do conhecimento.

Mas como alterar dimensões sólidas como a lógica e profundas como a ética? Justamente agindo no primeiro impacto do signo, na dimensão estética. Mazzy Grant,

ao jogar no ar hipóteses infundadas e provocações baratas em seu programa de rádio, parecia saber bem. A raiva que ele procurava incitar em seu ouvinte, enfim, acaba por chegar e se espalhar da forma mais “*take no prisoners*” possível, sem poupar ninguém, nem mesmo Grant, horrorizado ao final do filme, já sem o seu chapéu de *cowboy*.

A dimensão estética é o cerne da desinformação, pois é modelando-a antecipadamente que sofismas são aceitos e a ação ética é flexibilizada. Esse caminho semiótico parece fornecer alguma explicação plausível para o que se vê em atos como o de 8 de janeiro de 2023 e para os relatos nos créditos finais do filme. Em essência, ambos convergem para um mesmo ponto: raiva, paranoia, teorias da conspiração, alucinações, desconfiança e medo. O horror semiótico de *Pontypool* tem traços de distopia, mas, ao mesmo tempo, é algo tão real que quase podemos enxergar rostos familiares na multidão de zumbis.

| Considerações finais

A analogia proposta por este artigo foi pensar os elementos semióticos trazidos pela narrativa de *Pontypool* como formas de uma possível análise do contexto informacional contemporâneo e do fenômeno da desinformação. Esse cenário gradativamente se intensifica no campo das representações simbólicas. Com o avanço das novas tecnologias de comunicação e informação – a exemplo do que tem sido apresentado no campo inteligência artificial generativa – e a imersão da subjetividade humana nos ambientes digitais, fica o questionamento: estaríamos caminhando para uma “pós-realidade” (Guarda; Ohlson; Romanini, 2018)? Isto é, estamos criando camadas de representação e abstração que se deslocam cada vez mais da materialidade factual para um mundo confeccionado unicamente por signos simulacros digitais?

Em um apontamento muito interessante, o jornalista Wilson Ferreira (2014, p. 1), assim discorre em sua resenha crítica sobre o filme:

Esse vírus (o signo) causou uma profunda lesão: a chamada “cisão semiótica”, uma separação radical entre o homem e o real – estamos condenados a não mais experimentarmos o real como ele é, mas a conviver com signos da realidade, realidades de segunda mão fabricadas pelo código da linguagem viral – simulacros do real.

Simulacros esses, no entanto, que produzem ações que afetam diretamente a realidade. Ele continua:

No filme, quando a vítima ouve a palavra carregada de sentimento e afeto, ela experimenta aquilo que o escritor Tony Burgess chama de “*déjà vu*” e “*afasia*”: ele começa a repetir a palavra para tentar capturar essa transitividade entre o signo e o real. Mas é impossível, tentando então o suicídio a partir da destruição selvagem de outra vítima. Como se quisesse ultrapassar a barreira dos signos, devorando o próprio real. Alguma coisa parecida como a pessoa que come o

menu do restaurante como se comesse os próprios pratos descritos nele (Ferreira, 2014, p. 1).

Qual é o limite da incorporação simbólica imaginária? Poderíamos viver cognitivamente imersos em universos possíveis que se quer como realidade, delegando ao corpo uma simples função de hospedeiro e ao mundo material um campo de efetivação de todos os desejos projetados? A esperança é que não. Para Peirce (2019), ao fim e ao cabo, o confronto com a experiência é capaz de mostrar que a realidade, em última instância, é algo que independe do que pensamos ou queremos dela.

Em uma última consideração sobre o filme, ressalta-se que pela perspectiva semiótica é possível ter uma estrutura refinada para analisar como a infecção da narrativa age como um sistema de signos deteriorados, provocando interpretações e ações que se chocam não somente com a ordem simbólica construída, mas contra a própria constituição do tecido que permite a vida social. Isso ilustra a capacidade da linguagem de influenciar, de maneiras complexas e profundas, nossa percepção da realidade e nossas respostas emocionais.

A sugestão que o filme também faz ao sinalizar que não são todas as palavras que estariam infectadas, mas somente algumas como, por exemplo, aquelas relacionadas ao amor e à morte, parece indicar que no momento em que banalizamos certos signos, utilizando-os de forma dissimulada e gratuita, sem uma implicação efetiva de intenção honesta, contribuimos para a derrocada do conceito, para o abismo da linguagem, para o fim daquilo que nos constitui enquanto humanidade.

Por fim, *Pontypool* parece destacar o poder da comunicação e de como ela pode moldar a realidade com formas imprevisíveis. Em um mundo tomado por uma linguagem infectada, seríamos capazes de construir novos símbolos?

Referências

BUCCI, E. *A superindústria do imaginário: como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BUTTURI JUNIOR, A. O vírus e o suplemento: a propósito de *Pontypool*. In: MARKENDORF, M.; RIPOLL, L. *Expressões do horror: escritos sobre cinema de horror contemporâneo*. Florianópolis: Biblioteca Universitária Publicações, 2017. p. 85-95. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/181358/ebook-15.pdf?sequence=4&isAllowed=y>. Acesso em: 10 dez. 2023.

D'ANCONA, M. *Pós-verdade*. Barueri: Faro Editorial, 2018.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo e comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DESIDERI, L. Governo e Judiciário podem apertar cerco contra a liberdade de expressão em 2024. *Gazeta do Povo*, 06 jan. 2024. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/governo-e-judiciario-podem-apertar-cerco-contra-liberdade-de-expressao-em-2024/>. Acesso em: 06 jan. 2024.

EXAME. Instituições se tornaram alvo de ‘zumbis consumidores de desinformação’, diz Gilmar Mendes. *Exame*, 03 de fev. de 2023. Disponível em: <https://exame.com/brasil/instituicoes-se-tornaram-alvo-de-zumbis-consumidores-de-desinformacao-diz-gilmar-mendes/>. Acesso em: 03 jan. 2024.

FERREIRA, W. R. V. Um pesadelo semiótico zumbi no filme “Pontypool”. *Cinema Secreto: Cinegnose*, 26 abr. 2014. Disponível em: <https://cinegnose.blogspot.com/2014/04/o-terror-semiotico-dos-zumbis-no-filme.html#more>. Acesso em: 04 jan. 2024.

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. 15. ed. São Paulo: Contexto, 2022.

GUARDA, R. F. da; OHLSON, M. P.; ROMANINI, V. Disinformation, dystopia and post-reality in social media: a semiotic-cognitive perspective. *Education for Information*, v. 34, n. 3, p. 185-197, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.3233/EFI-180209>. Acesso em: 07 jan. 2024.

LEONE, M. O falso como vírus: uma epidemiologia semiótica. *Estudos Semióticos*, [S. l.], v. 18, n. 2, p. 106-121, 2022. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2022.198586. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/198586>. Acesso em: 3 jan. 2024.

LIPPMANN, W. *Opinião pública*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2021.

MEDLEY, Mark. Brother Grim. *The Walrus*, 12 jul. 2011. Disponível em: <https://thewalrus.ca/brother-grim/>. Acesso em: 05 jan. 2024.

MENDES, C. M.; ALZAMORA, G. C. Lógicas da propagação da informação e da desinformação no contexto da pandemia de covid-19: abordagem semiótica. *MATRIZES*, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 193-222, 2023. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v17i1p193-222. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/196597>. Acesso em: 5 jan. 2024.

O’CONNOR, C.; WEATHERALL, J. O. *The misinformation age: how false beliefs spread*. New Haven: Yale University Press, 2019.

PEIRCE, C. S. *Ilustrações da lógica da ciência*. São Paulo: Ideias&Letras, 2021.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

PONTYPOOL. Direção de Bruce McDonald. Roteiro de Tony Burgess. Produção de Jeffrey Coghlan e Ambrose Roche. Canadá: IFC Films, 2008. 93 min.

RIPOLL, L.; MATOS, J. C. M. Zumbificação da informação: a desinformação e o caos informacional. *Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, [S. l.], v. 13, p. 2334-2349, 2017. Disponível em: <https://rbbd.febab.org.br/rbbd/article/view/918>. Acesso em: 3 jan. 2024.

RIPOLL, Leonardo; OHLSON, Márcia Pinheiro; ROMANINI, Anderson Vinicius. Análise do conceito de desinformação a partir da semiótica de Peirce. *Linguistic Frontiers*, v. 5, n. 2, p. 1-8, set. 2022. Disponível em: <https://www.sciendo.com/article/10.2478/lf-2022-0009>. Acesso em: 05 jun. 2023.

SANTAELLA, L. *A pós-verdade é verdadeira ou falsa?*. Barueri: Estação das Cores e das Letras, 2019.

SANTAELLA, L. A semiótica das *fake news*. *Verbum*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 9-25, set. 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/verbum/article/view/50522/pdf>. Acesso em: 30 jun. 2023.

SAUSSURE, F. de. *Curso de linguística geral*. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

STALNAKER, R. Common ground. *Linguistic and Philosophy*, [S. l.], v. 25, p. 701-721, 2002.

VEREZA, S. C. Metáfora e argumentação: uma abordagem cognitivo-discursiva. *Linguagem em (Dis)curso*, v. 7, n. 3, p. 487-506, set./dez. 2007. Disponível em: https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/374/395. Acesso em: 12 abr. 2024.

WARDLE, C.; DARAKSHAN, H. *Information disorder: toward an interdisciplinary framework for research and policy making*. Council of Europe Report. 2017. Disponível em: <https://rm.coe.int/information-disorder-toward-an-interdisciplinary-framework-for-researc/168076277c>. Acesso em: 23 dez. 2023.

Como citar este trabalho:

RIPOLL, Leonardo; ROMANINI, Vinicius. Desinformação e epidemia semiótica: comentários a partir do filme *Pontypool*. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 82-96, jul. 2024. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v17i1.19077>.

DO SUJEITO OBSESSIVO NO ROMANCE ANGÚSTIA, DE GRACILIANO RAMOS

OF THE OBSESSIVE INDIVIDUAL IN THE ROMANCE ANGÚSTIA, BY GRACILIANO RAMOS

Gustavo Maciel de OLIVEIRA¹

Ao prof. Ricardo Leite, destinador e mestre que me *fez fazer* este trabalho.

Resumo: O presente trabalho visa analisar o romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, partindo do princípio de que seu protagonista surpreendentemente encarna muitas das características de um neurótico obsessivo, o que é atestado pela crítica literária e outros estudos. Nesse desiderato, partiremos de algumas proposições de Freud sobre a figura do neurótico obsessivo, a fim de estabelecermos parâmetros para análise da paixão da *obsessão* no romance. Na consecução da análise, pondo em diálogo a semiótica discursiva (semiótica das paixões e semiótica tensiva) e o pensamento freudiano, estudaremos figuras e papéis patêmicos relativos à obsessão na obra, bem como aspectos narrativos, temporais e enunciativos. Com este texto, visamos tanto ilustrar que Freud foi um exímio leitor de percursos patêmicos, versando não só sobre os aspectos modais, sintáticos e temático-figurativos (semânticos), mas também sobre os aspectos tensivos das paixões, quanto expor o porquê de Luís da Silva, protagonista de *Angústia*, ser visto como neurótico obsessivo, manifestando-se a obsessão na obra num terreno de limiar entre o passional e o patológico.

Palavras-chave: Semiótica das paixões. Romance *Angústia*. Neurose obsessivo-compulsiva.

¹ Doutor em Semiótica e Linguística Geral pela USP e membro do Grupo de Estudos Semióticos da Universidade Federal do Ceará (SEMIOCE-UFC). E-mail: gustavomaciel508@gmail.com

Abstract: The present work aims to analyze the novel *Angústia*, by Graciliano Ramos, assuming that its protagonist surprisingly embodies many of the characteristics of an obsessive neurotic, which is attested by literary criticism and other studies. To this aim, we will start from some of Freud's propositions about the figure of the obsessive neurotic, in order to establish parameters for analyzing the passion of obsession in the novel. In carrying out the analysis, putting discursive semiotics (semiotics of passions and tensive semiotics) and Freudian thought into dialogue, we will study pathetic figures and roles related to obsession in the work, as well as narrative, temporal and enunciative aspects. With this text, we aim both to illustrate that Freud was an excellent reader of pathetic paths, dealing not only with the modal, syntactic and thematic-figurative (semantic) aspects, but also on the tensive aspects of passions, and to expose why Luís da Silva, the protagonist of *Angústia*, can be seen as an obsessive neurotic, the obsession manifesting itself in the work on a threshold between the passionate and the pathological.

Keywords: Semiotics of passions. Novel *Angústia*. Obsessive-compulsive neurosis.

1. Introdução

O presente trabalho visa analisar o romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, partindo do princípio de que seu protagonista surpreendentemente encarna muitas das características de um *obsessivo*, levando-se em conta o que é atestado pela crítica literária, tanto em estudo de Meneses (1991, p. 65, 67), quanto nas análises presentes em Carvalho (1983) e até mesmo em Oliveira (2019), este último autor num âmbito mais estritamente semiótico. Nesse desiderato, partiremos de algumas proposições de Freud sobre a figura do neurótico obsessivo, a fim de estabelecê-la no romance. Não tendo, vale dizer, nossa análise, um teor de fato psicanalítico, o psicanalista austríaco aqui será visto como um pensador que fez interessantes proposições sobre as paixões.

No capítulo "Paixão", presente em *Tensão e Significação* (2001 [1998]), Fontanille e Zilberberg, ao fazerem um rápido histórico sobre o tema, apontam que Freud foi um dos poucos autores, na história do Ocidente, a trazer o *pathos* para o centro da discussão sobre a natureza humana. É a partir do entendimento de que Freud se voltou principalmente para o *pathos* que estabeleceremos uma transposição em metalinguagem semiótica de algumas ideias do autor austríaco ao mesmo tempo em que analisaremos a obsessão no romance *Angústia*.

Esse caráter da obra de Freud é indiciado, por exemplo, em um pequeno texto escrito por Claude Zilberberg, de 1979, intitulado "Les passions chez Freud", publicado no *Bulletin* 9, do GRSL, número inteiro dedicado à temática das paixões, e um marco histórico da primeira entrada da questão passional na teoria. Vemos indícios dessa atitude de leitura semiótica das ideias de Freud também nos números 11-12 da revista *Cruzeiro semiótico*, onde se encontra o trabalho "Passions freudiennes et programme d'un obsessionnel", de Alain J.-J. Cohen.

No Brasil, autores como Beividas (1995, 2000, 2010, 2020) e Ravello (2009) tentam mostrar essa dimensão do pensamento freudiano, estabelecendo uma aproximação entre a maneira semiótica de abordar o universo passional do discurso e a metapsicologia freudo-laciana. Os trabalhos desses autores revelam a necessidade de um prosseguimento do diálogo da semiótica com o pensamento do autor austríaco e da psicanálise, o que pode, por um lado, vir a gerar bons frutos para os estudos semióticos sobre as paixões e, por outro lado, ajudar na prática psicanalítica. No presente trabalho, temos o modesto intuito não de lidar com a prática psicanalítica em si, como já dito, mas de mostrar em que o pensamento de Freud pode servir para uma reflexão sobre as paixões, no caso, a obsessão, ou mesmo dizer em que aspectos o romance de Graciliano Ramos se aproxima de um neurótico obsessivo.

2. Freud: um leitor de paixões

Não é preciso muito esforço para enxergar em determinadas ideias freudianas a manipulação de elementos de ordem narrativa, modal, e até mesmo menções a estruturas elementares e a dados tensivos, tudo isso articulado intimamente com o universo passional do discurso. Basta pensar, por exemplo, em toda a reflexão que Freud fez sobre as neuroses: o autor postulou, como se sabe, uma instância psíquica inconsciente e um aparelho psíquico “plural” — do ponto de vista actancial —, internalizado e sincretizado em um único ator-sujeito. Essa estrutura psíquica foi concebida, portanto, como um “espetáculo”, tal como afirmam os autores do *Dicionário de Semiótica* no verbete de título “psicossemiótica”:

No plano sintático, por outro lado, os recentes desenvolvimentos da gramática actancial – que põem em relevo o dinamismo dos papéis actanciais e a variedade das modalizações do sujeito – conduziram a semiótica a conceber a vida interior do ator chamado “pessoa” como um campo de exercícios sintáticos em que um número bastante elevado de sujeitos (sintáticos) coexistem, se defrontam, executam percursos e participam de manobras táticas e estratégicas – visão que pode ser aproximada do espetáculo que (com o “ego”, o “superego” e o “id”) a psicanálise oferece (Greimas; Courtés, 2016, p. 398).

Mais interessante ainda é perceber que, a cada um dos componentes do “espetáculo” assim concebido, Freud pensa em conteúdos que podem ser relacionados à oposição *razão vs. paixão*: “O Eu representa o que se pode chamar de *razão* e circunspecção, em oposição ao Id, que contém as *paixões*” (Freud, 2011, p. 43, grifo próprio). Levando-se em conta essa passagem, Eu e Id podem ser ligados a modalidades como as do *saber* e do *querer*, respectivamente, numa relação de conflito, de ordem intrapsíquica.

Do ponto de vista modal, fica mais claro quando Freud versa sobre o Super-eu: “Assim como o pai você *deve ser*” (Freud, 2011, p. 43). O próprio autor põe em itálico os verbos modais e afirma que a instância do Super-eu se liga a um /dever-ser/ que serve como imperativo a regular e crivar o fazer do sujeito, sempre vivendo em função de um “estado

de alma” a se atingir. Além disso, o autor explica: “Assim (como o pai) você não *pode* ser, isto é, não pode fazer tudo o que ele faz; há coisas que continuam reservadas a ele” (Freud, 2011, p. 43). Em sua trajetória, o sujeito convive constantemente com a imagem-fim relativa a um destinador e com o /não-poder-ser/ relativo à impossibilidade de atingir essa mesma imagem-fim.

Temos, nesses elementos, uma clara aproximação com a concepção semiótica de paixão, ligada, dentre outros pontos, a um complexo modal a definir o sujeito de estado, de um sujeito em função de seus “estados de alma”. No cerne da psique humana, portanto, na origem das neuroses, Freud enxerga um conflito de papéis actanciais, semantizados por conteúdos modais, marcados também pelo conflito. Obviamente, o autor austríaco postula todo esse espetáculo em um plano inconsciente, como hipótese teórica, numa espécie de nível profundo *pulsivo*, para nos utilizarmos da teorização de Beividas (2020, p. 21)², mas ele pode se manifestar também como comportamento observável, em nível *passional* (mais superficial), ainda conforme teorização de Beividas (2020, p. 21), ponto que nos interessa mais aqui.

Isto fica claro nas reflexões do próprio Freud sobre a conduta do neurótico, já que este último apresenta como comportamentos constantes a inferiorização de si e a culpa, numa relação antagônica entre Eu e Super-eu, tal como está expresso no ensaio *O Eu e o Id*, de 1923. Em termos semióticos, o sujeito neurótico é um destinador-julgador de si próprio, sincretizando diferentes papéis actanciais. É por isso que, para tratar desses diferentes papéis actanciais, Freud toma a moral como parâmetro: “Do ponto de vista da restrição instintual, da moralidade, pode-se dizer que o Id é totalmente amoral, o Eu se empenha em ser moral, e o Super-eu pode ser hipermoral e tornar-se cruel como apenas o Id vem a ser” (Freud, 2011, p. 68).

Nós podemos ver aqui, de certo modo, um jogo de intensidade, já que a hipermoralidade do Super-eu, em relação à moralidade do Eu, pode transcender a barreira do normalmente moral, sendo excessiva. Essa moralidade pode aparecer associada até mesmo a uma crueldade e a uma agressividade, o que, no caso da neurose obsessiva, ressalta como uma espécie de misto entre libido e agressividade. Neste ponto, convém destacar a primazia, dada por Freud, ao choque da estrutura elementar /amor/ vs. /ódio/ no caso do obsessivo-compulsivo. Vejamos:

2 Na página referenciada, Beividas (2020, p. 21) propõe um percurso gerativo da subjetividade (inconsciente), vendo a divisão a partir de um regime *pulsional*, em nível profundo; um regime *patológico*, em nível intermediário; e um regime *passional*, em nível mais superficial. Apesar de, no esquema, a obsessão aparecer no nível intermediário, acreditamos que, assim como a melancolia, ou a ansiedade, a obsessão pode ser vista ora como patologia, ora como paixão, uma vez que os dois universos podem ser coextensivos, fator que marca justamente a duplicidade dessas paixões/patologias, que, a depender da intensidade em que aparecem manifestadas, podem estar em terreno de limiar entre as duas esferas. Daria um bom estudo, por sinal, uma inquirição aos limites e limiares entre o passional e o patológico, nesses casos.

Se considerarmos um bom número de análises de neuróticos obsessivos, não podemos nos furtar à impressão de que essa atitude de amor e ódio do paciente está entre as características mais frequentes, mais marcantes e, portanto, provavelmente mais significativas da neurose obsessiva (Freud, 2013, p. 102).

Em sua metapsicologia, para ser mais específico, no texto “Os instintos e seus destinos”, Freud (2010, p. 65) já tratou dessa estrutura elementar ao tecer considerações sobre o que ele chamou de conversão no contrário. Zilberberg (1979), no pequeno ensaio referido por nós, sobre as paixões em Freud, já mencionava também esse ponto. Vejamos o que o Freud (2013, p. 101) diz:

Mais estranho nos parece o outro conflito, aquele entre amor e ódio. Sabemos que a paixão incipiente é, não raro, percebida como ódio, e que o amor ao qual é negada satisfação torna-se facilmente ódio, em parte, e os poetas nos dizem que em estágios tempestuosos da paixão os dois sentimentos contrários podem existir lado a lado por algum tempo, como que competindo. Mas a coexistência crônica de amor e ódio à mesma pessoa, os dois sentimentos com a máxima intensidade, é algo que nos espanta. Esperaríamos que o grande amor tivesse há muito superado o ódio, ou sido por ele consumido.

Um termo como “tempestuosos” nos remete claramente para uma categoria como a do andamento (Zilberberg, 2011), que designa o fato de, por ser tão célere, a interação entre os contrários gera o efeito de sentido de que eles estão a acometer o sujeito ao mesmo tempo. Além disso, ainda que de modo “intuitivo”, Freud está pensando no fato de que intensidade e duração, canonicamente, são grandezas que estão em correlação inversa, daí que lance mão de comentários como “existir lado a lado por algum tempo”. No caso analisado por Freud, assim, essa interação e “persistência dos contrários” apresenta-se como fator de complexidade afetiva, o que, por sinal, faz o autor cunhar, no texto sobre a neurose obsessiva, termos como “constelação da vida amorosa”, ou, como aparece em nota, “constelação afetiva” (Freud, 2013, p. 101).

Este último sintagma também fora usado por Fontanille (1980) em seu estudo sobre o desespero. Se formos ao livro *Semiótica das paixões*, veremos que Greimas e Fontanille (1993) se utilizam, por toda a obra, de termos como “constelações patêmicas” (Greimas; Fontanille, 1993, p. 200), “dispositivo patêmico” (Greimas; Fontanille, 1993, p. 200-201, 232, 242-243), este em oposição à “estrutura patêmica”, “dispositivo de dispositivos” (Greimas; Fontanille, 1993, p. 202) e ainda “macrodispositivo patêmico” (Greimas; Fontanille, 1993, p. 203), todos utilizados para tentar lidar com o fato de que as paixões se imbricam no discurso e se manifestam de modo complexo.

Sendo Freud um leitor de paixões, na prática analítica e na teorização em torno delas, ele pôde perceber que “uma paixão nunca vem só”. Tal constatação o fez ver que, principalmente quando a intensidade se apresenta em altos picos, os percursos patêmicos se ligam e formam uma rede com outros percursos passionais, uma

“constelação afetiva”, algo que fica muito claro na figura do neurótico obsessivo-compulsivo, que não pode ser visto isolado de paixões como amor, ódio, medo, angústia. São tais características, por sinal, que tornam a figura do neurótico um caso preñado de inúmeras possibilidades para o estudo de paixões.

Mas não acaba por aqui, a essas conclusões pode-se ainda acrescentar outros elementos da lida de Freud com os percursos patêmicos, pensando-se de modo mais específico em sua análise da neurose obsessiva: a capacidade do autor austríaco de fazer leituras de figuras, depreendendo diversos percursos isotópicos (econômicos, sexuais, dentre outros) ligados à figura rato, em Freud (2013). As reflexões de Freud, à parte a peculiaridade de serem sobre um caso que alcança uma dimensão patológica, revelam convergências com todo um capítulo da semiótica da década de 1990 para cá, ou seja, de uma semiótica que buscou lidar com a dimensão sensível do sentido, o que a abriu para a questão da relação da semiose com o corpo e com a percepção, com a tensividade, com a estesia, todos ligados a problemáticas relativas ao modo como os afetos e as paixões se manifestam nos discursos.

A maioria desses elementos elencados até aqui aparecem surpreendentemente encarnados no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, que nos servirá para trazer outros componentes do pensamento freudiano sobre a neurose obsessiva. Como veremos na análise, será a partir de tais indícios e também dos princípios semióticos, a transporem as ideias de Freud, que elencaremos, nas próximas subseções, outros pontos que aparecem no romance: percursos figurativos e temáticos contidos na obra; o choque amor vs. ódio; a constante presença de repetições, ideias fixas e manias; e a figura do pai, a memória, as incertezas e os delírios. Começemos por traçar, primeiro, a estrutura do enredo, para depois analisarmos esses pontos.

3. O romance *Angústia*: notas sobre um obsessivo

O romance *Angústia* começa com um narrador em primeira pessoa, que tem por nome Luís da Silva, versando sobre seus próprios estados. Ele relata não estar restabelecido de visões que o perseguiam em outros tempos, bem como se sentir rodeado por criaturas e lugares que ele não suporta e, sobretudo, que vive em constante agitação, esta a impossibilitá-lo de ter tranquilidade e de realizar atividades cotidianas comuns: “Impossível trabalhar. Dão-me um ofício, um relatório, para datilografar, na repartição. Até dez linhas vou bem. [...] Tento vencer a *obsessão*, capricho em não usar a borracha. Concluo o trabalho, mas a resma de papel fica muito reduzida” (Ramos, 2014, p. 8, grifo próprio).

Na passagem, o sujeito ainda afirma que seu campo de presença está sob o domínio da obsessão. É um campo de presença reduzido. Dentre os elementos que compõem esse estado obsessivo, está a imagem de um personagem chamado Julião Tavares, que, segundo o desenrolar da narração, foi quem protagonizou uma traição de que Luís da Silva foi vítima. Julião Tavares é também alguém que, no final da história contada por

Luís da Silva, será alvo de um possível assassinato perpetrado por este último. Nessa configuração, outro actante também esteve presente: Marina, mulher com quem ele se envolvia até aparecer Julião Tavares. No decorrer da trama, Luís indicia que foi esse acontecimento, junto com memórias da infância, que desencadearam toda a sua trajetória de sofrimento.

Além disso, ainda no começo da obra, o sujeito versa sobre alguns componentes da sua casa, como a criada Vitória, por quem tem repúdio, ou sobre o barulho dos ratos, figura reiterada no romance inteiro. Interessante é que o narrador relata também o seu hábito de escrever por horas seguidas variações em torno do nome Marina. Luís da Silva ainda versa sobre possíveis sujeitos que o desprezam, como os que se reúnem em cafés, e é acometido pela memória de seus ancestrais, o que o faz até mesmo “misturar” imaginação e realidade.

Marcado do início ao fim por tais características, o romance *Angústia* chama atenção pela persistência de afetos e ideias fixas que tomam conta do seu narrador e personagem principal. Vejamos a partir das subseções a seguir como esses elementos se manifestam na obra criando uma identidade bem próxima da de um neurótico obsessivo, exposta no estudo de Freud (2013).

3.1 Figuras e hiperestesia

Uma série de figuras estão relacionadas a percursos passionais na obra *Angústia*, dentre as quais destacamos “parafuso”, “cobra” e “rato”. A primeira metaforiza um movimento que expressa, em verdade, toda a obra, indicando e sugerindo o próprio “temperamento” obsessivo de Luís da Silva, e mostrando que o personagem principal é um sujeito que só vive a fazer voltas “em um lugar só”. Não obstante, representa também a imagem dos “oprimidos” da sociedade, dos desprovidos de esperança, de futuro, entravados em seu caminho: “As crianças dançavam e cantavam na rua molhada. Dentro de vinte anos as que gostassem de torcer-se no mesmo canto seriam *parafusos*” (Ramos, 2014, p. 142, grifo próprio).

Já a figura *cobra* no romance está relacionada principalmente às visões de morte de Luís da Silva, remetendo ora para imagens da infância, ora para a semelhança que possuem com o objeto que é utilizado por Luís da Silva para asfixiar Julião Tavares, ou seja, uma corda: “Pensei em seu Evaristo e na cobra enrolada no pescoço do velho Trajano. Parei no meio da sala, aterrado com a imagem medonha que me apareceu. O pescoço do homem estirava-se, os ossos afastavam-se, os beijos entreabriam-se, roxos, intumescidos [...]” (Ramos, 2014, p. 94), “Afinal a *cobra* se soltou, Camilo Pereira da Silva matou-a com o macete de capar boi e Quitéria levou-a pendurada num pau, a cabeça encostada ao rabo, balançando *como uma corda*, e foi jogá-la para lá dos juazeiros” (Ramos, 2014, p. 176, grifo próprio).

A corda, o parafuso, nos remetem a toda uma distribuição de percursos figurativos que estão ligados às obsessões de Luís da Silva e criam uma rede simbólica no texto. Tais figuras, por sinal, demandariam todo um estudo à parte, tal é a riqueza de implicações para a análise da obra que elas possuem; apesar disso, demos mais destaque à figura *rato*, por ser a que mais se repete, por se vincular aos percursos isotópicos mais centrais da obra e por ser uma figura que aparece também no estudo de Freud sobre a neurose obsessiva.

Nessas aparições da figura *rato*, o que notamos é que ela remete a uma concretização dos sofrimentos do sujeito, que actorializa o antissujeito tímico, e a indiciar a relação de Luís da Silva com as mulheres que aparecem em seu campo de presença, principalmente Marina: “as mulheres tinham *cheiros excessivos*, e eu me sentia impelido violentamente para elas” (Ramos, 2014, p. 42, grifo próprio), “As ruas estavam cheias de mulheres. E o rato roía-me por dentro” (Ramos, 2014, p. 42). A tonicidade do rompante do afeto demanda uma concretização, que é designada pelo rato e a sua imagem de roedor.

Tal figura também se refere à inquieta e constante perseguição que Luís da Silva narra ter realizado em relação a Julião Tavares à época. Em outros trechos, vemos o narrador assim dizer: “Conversa vai, conversa vem, fiquei sabendo por alto a vida, o nome e as intenções do homem. Família rica. Tavares e Cia., negociantes de secos e molhados, donos de prédios, membros influentes da Associação Comercial, eram uns *ratos*” (Ramos, 2014, p. 53, grifo próprio). “Esse Julião, literato e bacharel, filho de um deles, tinha os dentes miúdos, afiados, e devia ser um rato, como o pai. Reacionário e católico” (Ramos, 2014, p. 53). “[...] comecei a odiar Julião Tavares. *Farejava-o*, percebia-o de longe” (Ramos, 2014, p. 60, grifo próprio).

Chama atenção também, a partir do termo “*farejava*”, a forte sensibilidade olfativa de Luís da Silva, ao mesmo tempo que nos lembra o que, no estudo de Freud, o obsessivo é visto também como um “cheirador”: “O paciente revelou-se também um cheirador, alguém que na infância, segundo ele próprio, reconhecia cada pessoa pelo cheiro, como um cão, e a quem ainda hoje as percepções olfativas dizem mais do que a outras pessoas” (Freud, 2013, p. 110).

Destaca-se aqui, portanto, ainda no que tange à figuratividade, a hiperestesia que acomete o sujeito obsessivo-compulsivo. Essa sensibilidade do contato do sujeito com os elementos do mundo se dá, portanto, de modo esteticamente acentuado, o que não se restringe, no romance *Angústia*, a somente um dos sentidos: “Deitei-me cedo. Não pude dormir: os *cabelos de fogo*, os olhos e especialmente as pernas da vizinha [Marina] começaram a bulir comigo” (Ramos, 2014, p. 46, grifo próprio). Temos aqui o forte contato visual com Mariana também ligado ao desejo que toma conta de Luís da Silva. Interessante é notar como o narrador descreve com detalhismo as aparições dessa personagem, voltando-se principalmente para as partes mais possivelmente sensuais do corpo dela.

Mencionamos o olfato e a visão, importante é salientar que boa parte da percepção no romance *Angústia*, por sinal, se dá via audição. Uma vez que o quarto de Luís da Silva divide parede com o banheiro da casa de Marina, é comum aparecerem cenas em que ele descreve momentos em que escuta ruídos dela no banheiro³. Em um desses momentos de forte apelo sensorial auditivo, vemos a constante aparição de uma onomatopeia “chi, chi”, que remete não somente a um chiar de rato na consciência do sujeito, mas, sobretudo, ao chiado da “mijada” de Marina, relacionado, por sua vez, ao desejo sexual como ideia obsessiva de Luís da Silva:

- Chi, chi, chi.

O rato roía-me por dentro. Senti cheiro de carne assada. Não, cheiro de fêmea, o mesmo cheiro que antigamente me perseguia, em meses de quebradeira. – “D. Aurora, veja se me arranja um quarto mais barato. Os tempos andam safados, d. Aurora.”

As pernas de Berta eram assim bem torneadas. Apenas as de Berta eram nuas, tudo em Berta era nu.

- Chi, chi, chi (Ramos, 2014, p. 71-72).

O trecho ainda volta a acentuar o elemento olfativo, já que traz sintagmas como “cheiro de fêmea”, “cheiro de carne assada na grelha”. Não bastando, traz a figura de Berta, prostituta que Luís da Silva guarda na memória e com quem ele teve relações sexuais em outras épocas. Essa presença da prostituta, inserida no campo de presença de Luís da Silva num misto de aversão e desejo, assim como outros objetos e grandezas (inclua-

3 Transcrevemos aqui o trecho em que o narrador relata um desses momentos: “O banheiro da casa de seu Ramalho é junto, separado do meu por uma parede estreita. Sentado no cimento, brincando com a formiga ou pensando no livro, distingo as pessoas que se banham lá. Seu Ramalho chega tossindo, escarra e bate a porta com força. Molha-se com três baldes de água e nunca se esfrega. Bate a porta de novo, pronto. Aquilo dura um minuto. D. Adélia vem docemente, lava-se docemente e canta baixinho: “- Bendito, louvado seja...” Marina entra com um estouvamento ruidoso. Entrava. Agora está reservada e silenciosa, mas o ano passado surgia como um pé-de-vento e despia-se às arrancadas, falando alto. Se os botões não saíam logo das casas, dava um repelão na roupa e largava uma praga: “- Com os diabos!” Lá se iam os botões, lá se rasgava o pano. Notavam-se todas as minudências do banho comprido. Gastava dez minutos escovando os dentes. Pancadas de água no cimento e o chiar da escova, interrompido por palavras soltas, que não tinham sentido. Em seguida mijava. Eu continha a respiração e aguçava o ouvido para aquela mijada longa que me tornava Marina preciosa. Mesmo depois que ela brigou comigo, nunca deixei de esperar aquele momento e dedicar a ele uma atenção concentrada. Quando Marina se desnudou junto de mim (p. 165), não experimentei prazer muito grande. Aquilo veio de supetão, atordoou-me. E a minha amiga opôs uma resistência desarrazoada: cerrava as coxas, curvava-se, cobria os peitos com as mãos, e não havia meio de estar quieta. Agora arrancava os botões, praguejava, escovava os dentes, mijava. Abria-se a torneira: rumor de água, uns gritinhos, resfolegar de animal novo. A torneira se fechava – e era uma esfregação interminável” (Ramos, 2014, p. 164-165).

se Marina), não deixa de lembrar também a aversão a prostitutas do sujeito obsessivo no estudo de Freud (2013, p. 17).

Em suma, o componente sensorial e a figura rato, como se pode ver, aparecem de modo claro na obra e por alguns momentos relacionados. Eles compõem a imagem de um sujeito extremamente perturbado e sensível aos diversos apelos sensoriais do mundo, que possuem teor fortemente tímico. Além disso, a figura rato expressa diferentes percursos temáticos centrais da obra, percursos temáticos estes que expressam também ideias obsessivas.

Em mais alguns trechos, podemos perceber percursos semânticos interligados por semas como /animalidade/, /intranquilidade/, /repulsividade/, /inferioridade/⁴: “O volume está reduzido a um caderno de cinquenta folhas amarelas e roída pelos ratos” (Ramos, 2014, p. 54); “- Eu pago cento e vinte. Um roubo maior, que aquilo não é casa. Uns quartinhos escuros, sujos. E tanto buraco de rato como nunca se viu. Uns ratinhos miúdos, deste tamanho, não sei se a senhora conhece, danados para roer pano” (Ramos, 2014, p. 62). As menções de Luís da Silva a sua casa revelam que o rato é também um componente da espacialização do romance, tornando-o espaço do abjeto e da repulsa. O rato representa, portanto, ideias fixas figurativizadas e actorializadas, resididas no próprio “interior” e no imaginário de Luís da Silva, indiciando o seu conflito interno sexual e social, bem como seu campo de presença fortemente reduzido, fincado obsessivamente em uns poucos objetos.

3.2 Amor vs. ódio

Outro elemento saliente em Luís da Silva está ligado justamente ao que Freud afirmou sobre a relação entre amor e ódio, o que mostramos em seção anterior. Esse ponto nos remete, em verdade, a uma constante oscilação fórica que acomete o personagem e que é importante também para depreendermos algumas conclusões mais gerais sobre o fenômeno do recrudescimento do desejo ou do ódio na obra, já que as irrupções frequentativas de estados de desejo/ódio tônicos e acelerados se dão muitas vezes por aumentos abruptos, rompantes de “sensações” de Luís da Silva, o que nos põe em face de constantes “acontecimentos”. É o que se pode ver exemplificado em um trecho como: “o chap-chap da mulher, o rumor do líquido [...], o cheiro das flores, dos monturos, da água estagnada, da carne de Marina, entram-me no corpo *violentamente*” (Ramos, 2014, p. 72, grifo próprio).

4 No texto de Freud (2013, p. 74-77), o autor menciona alguns percursos isotópicos e simbólicos assumidos pela figura rato nos relatos do caso que ele acompanha no livro, alguns coincidem com os do romance *Angústia*, outros não: o rato é associado a um percurso econômico, do dinheiro, o que também pode ser pensado no romance de Graciliano Ramos; o rato simboliza repulsividade e infecções, o que também acontece em *Angústia*; simboliza o pênis; simboliza até mesmo crianças. Quanto a estes dois últimos, não reconstituímos de fato nenhuma associação similar.

Mais uma vez vemos uma dimensão hiperestésica do contato de Luís da Silva com as aparições de Marina, que é seu objeto de desejo e de amor. A questão do recrudescimento, assim, pode ser pensada na obra não só para a isotopia de desejo sexual, ligada principalmente à figura de Marina, mas também à de desejo de morte, esta relacionada principalmente ao ódio que Luís da Silva tem por Julião Tavares, seu rival: “a cólera engasgava-me” (Ramos, 2014, p. 91, grifo próprio); “será que os cangaceiros experimentavam a cólera que eu experimentava?” (Ramos, p. 234, grifo próprio); “olhei os pés dele, e o meu ódio *umentou*” (Ramos, 2014, p. 92, grifo próprio); “era-me necessário falar, ir ao café, libertar-me da obsessão, do ódio que *me enchia*” (Ramos, 2014 p. 166, grifo próprio).

O sujeito experimenta, portanto, em todo o romance, rompantes de afetos que remetem ou a desejos sexuais e amorosos por Marina, ou ao ódio por Julião Tavares. Um outro bom exemplo, para expressar essa característica do romance, mostra que a obsessão está no cerne da obra: é o que se dá pelo fato de que a obra inteira é organizada ao modo de uma mania, pela repetição insistente de temas, numa espécie de *mise en abyme* (Reis; Lopes, 2007). A partir dessa maneira de construir o discurso, nós podemos depreender, utilizando-nos de um viés metafórico de explanação, uma espécie de choque entre Eros e Tanatos na própria instância de narração, que narra repetitivamente assuntos ligados a desejos sexuais ou a desejos de morte.

Afirmamos isso porque certas histórias entram constantemente dentro da estrutura da obra, como a de Chico Cobra, homem que, após cometer um homicídio, se esconde no mato, se rodeia de cobras, que, pelo medo que causam a seus perseguidores, impedem sua captura; ou a do primeiro assassinato que Luís da Silva presenciou, de um homem chamado Fabrício, compadre e amigo de seu pai; ou a história constantemente contada por seu Ramalho, em que um pai, tentando na verdade socorrer sua filha, é visto equivocadamente como alguém que estava a estuprá-la; ou no capítulo⁵ 32, em que aparece a figura de seu Ivo a dar uma corda a Luís da Silva, figura que expressa o instrumento representativo da ideia fixa do assassinato.

Como se pode ver, esses elementos nos remetem claramente aos semas que temos elencado, relativos à /morte/, e à isotopia cifrada pelo sema /ódio/. Mas há o contrário da relação, que se expressa em outras pequenas narrativas de teor sexual, como o episódio com Berta (capítulo 8), ou a figura de Antônia, criada de d. Rosália (capítulo 12, p. 65), ou a figura da datilógrafa (capítulo 36), até mesmo os capítulos todos voltados para episódios de conteúdo sexual, como o que trata da possível relação de incesto entre um homem alcunhado de Lobisomem, no capítulo 14. O capítulo 22 do romance é exemplar quanto a isso, uma vez que o narrador reserva-o para relatar os momentos em que escuta os

5 Utilizar-nos-emos aqui da denominação capítulo, mas alertamos ao leitor que as divisões do romance *Angústia* não são designadas por capítulos, mas por simples três pontos que separam um segmento da obra de outro. O que fizemos foi enumerar esses segmentos e dar-lhes tal denominação.

barulhos das relações sexuais dos vizinhos, d. Rosália e seu marido, e, ao mesmo tempo, mostra uma vontade de matar este último.

O que acontece é que a isotopia do desejo sexual e do desejo de matar se colocam como espécies de compulsões em vista de um objeto, um intenso querer que é e será, sobretudo, incompatível com o “mundo” (não-eu). A negação do objeto sexual e do desejo de matar, que se relaciona com os outros percursos isotópicos da obra, se revela como uma *proibição* ao sexo e à agressividade “internalizadas” no sujeito. É por isso que o tema do casamento e do incesto assumem também sua funcionalidade no texto, já que o primeiro representa uma relação matrimonial proveitosa e *prescrita*, de acordo com o quadrado de Greimas e Rastier (1975, p. 134), e o segundo, representado nas passagens em que aparece a figura de Lobisomem, bem como na história contada por seu Ramalho (a do pai punido por equívoco ao ser acusado de estuprar a própria filha), corresponde a uma relação *interdita*.

Esses elementos geram uma forte tensão na obra, sendo a *cultura* o representante dessa interdição que acaba por se tornar, em suma, uma opressão à própria liberdade do sujeito, ao /querer/, ao instinto, que se delineia também na isotopia da /animalidade/, e não somente no desejo sexual presente na obra, mas também no constante desejo de matar. Além disso, há uma oscilação fórica constante entre esses dois desejos que demarca às vezes uma espécie de ambivalência dos objetos, que podem ser disfóricos e eufóricos, atrativos e repulsivos ao mesmo tempo⁶.

Desta feita, se pensarmos que a isotopia sexual cifra, por um lado, o valor /amor/ da oposição, — sem deixar de lembrarmos que esse amor traz em si toda uma gama de feição instintiva, o que nos leva também à própria relação entre /natureza/ vs. /cultura/, — veremos que, por outro lado, a isotopia relativa ao desejo de matar — que já traz em si, por sinal, a oposição /vida/ vs. /morte/ — revela o seu contrário /ódio/. Nesse contexto, a conclusão a que chegamos é que o sujeito está, em todo o romance, oscilando, persistente e intermitentemente, “de modo abrupto” entre os contrários, com um se convertendo no outro, com um parecendo ser o outro, até, num efeito de mistura intensa de afetos, o que se dá tanto no plano do narrado (enuncivo), quanto no plano da narração (enunciativo, *mise en abyme*).

3.3 Autossanção e inferioridade

Esse choque entre Eros e Tanatos revela o intenso conflito interior que acomete o personagem principal da obra. Podemos pensar, por outro lado, que esse conflito se

⁶ Um bom exemplo disso se dá em um trecho da obra em que, para o sujeito Luís da Silva, ao mesmo tempo que Marina desperta repulsa, ela desperta uma forte atração: “As cusparadas sucediam-se. Marina assoava-se e lavava os dedos. Os soluços subiam e desciam. Aquele muco que a água levava, as lágrimas, a saliva abundante, aquela miséria, aquele abandono, tudo me atraía” (Ramos, 2014, p. 166-167).

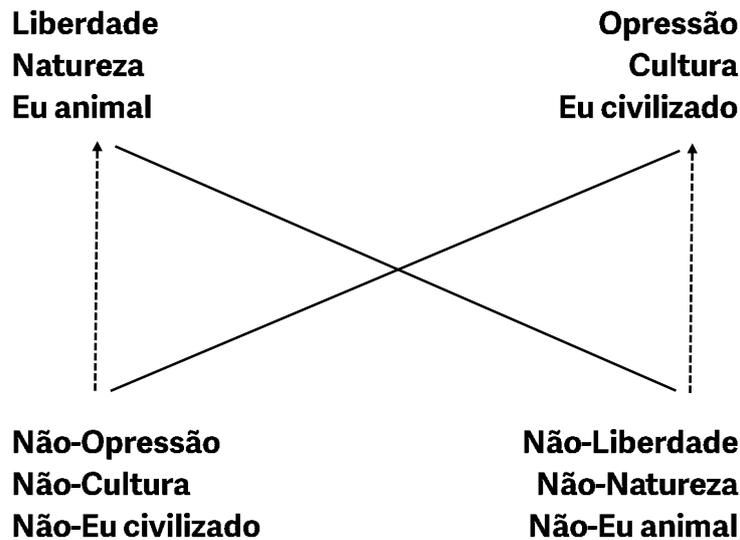
dá também pela própria panóplia de papéis actanciais internalizados em Luís da Silva, indicadores de uma cisão interna da personalidade e expressos também em certo moralismo. Neste ponto, é relevante perceber que Luís da Silva está constantemente realizando autossanções negativas sobre si ou tentando afugentá-las: “Tipos bestas. Ficam dias inteiros fuxicando nos cafés e preguiçando, indecentes. Quando avisto essa cambada, encolho-me, colo-me às paredes como um rato assustado. Como um rato, exatamente” (Ramos, 2014, p. 10). “Considerava-me um valor, valor miúdo, uma espécie de níquel social, mas enfim valor” (Ramos, 2014, p. 47). “Sou um bípede, é preciso ter a dignidade dos bípedes. Um cachorro como Julião Tavares andar empertigado, e eu curvar-me para a terra, como um bicho!” (Ramos, 2014, p. 146).

Neste último trecho reitera-se o sema /animalidade/, já mencionado por nós quando falamos sobre a oposição /natureza/ vs. /cultura/. Ainda quanto a esse aspecto autossancionador de Luís da Silva, por vezes, vemos em alguns momentos ele ser acometido por sentimentos morais: “O que me desgosta é ver de relance, nos bancos do centro, que a folhagem disfarça mal, pessoas atracadas. Sinto furores de moralista. Cães! Amando-se em público, descaradamente! Cães! Treme de indignação” (Ramos, 2014, p. 31); ou mesmo por sentimentos religiosos e de culpa, expressos principalmente pela recorrência de paixões como piedade e compaixão ou, como no capítulo 29, pela recorrência de termos como “perdão, perdão”, o que o aproxima do lado supersticioso do sujeito obsessivo em Freud (2013, p. 91)⁷.

Esses indícios nos fazem afirmar que Luís da Silva internaliza em si uma divisão actancial em que ele é constantemente o destinador-julgador de si próprio. Partindo dessa ideia, pode-se até mesmo depreender a relação de oposição /liberdade/ vs. /opressão/, que se expressa na própria crueldade que ele tem para consigo mesmo. É essa instância do /dever/, fortemente sancionadora, que, acompanhada do excesso de desejos (/querer-ser/) do sujeito, põe-no em conflito e inquietude angustiada. O esquema a seguir tenta resumir esse jogo actancial:

⁷ Interessante que, assim como o sujeito obsessivo do estudo de Freud, Luís da Silva é também um funcionário público, de boa instrução.

Figura 1 – Cisão do eu



Fonte: Elaboração própria

Faz mais sentido agora, ante tais evidências, tanto o fato de Luís da Silva se colocar constantemente como o moralizador de si mesmo e dos outros, no que se refere ao tema sexo quanto o fato de ele demonstrar todo o tempo a sua “briga interna” e desesperada frente a seus impulsos. A moralização de Luís da Silva por si mesmo faz dele também sede de uma instância de ordem social e cultural. Esse moralismo da parte do narrador-protagonista pontua vários trechos da obra e representa o fato de ele assumir, por vezes, a própria posição de “opressor de si próprio”, numa demonstração cabal de sua divisão como sujeito.

3.4 Manias e repetições

Ainda podemos acrescentar outros elementos obsessivos de Luís da Silva, como as manias que o acometem. Um exemplo é o gesto constante de esfregar e lavar as mãos, que aparece incontáveis vezes na obra. Destacamos somente um trecho aqui, para ilustração:

Lavo as mãos numa infinidade de vezes por dia, lavo as canetas antes de escrever, tenho horror às apresentações, aos cumprimentos, em que é necessário apertar a mão que não sei por onde andou, a mão que meteu os dedos no nariz ou mexeu nas coxas de qualquer Marina. Preciso muita água e muito sabão. Viver por detrás daquelas grades, pisar no chão úmido, coberto de escarros, sangue, pus e lama, é terrível. Mas a vida que levo talvez seja pior. Não tinha medo da cadeia. Se me dessem água para lavar as mãos, acomodar-me-ia lá. Podia o resto do corpo ficar sujo, podiam os piolhos tomar conta da cabeça e as roupas esfrangalhadas cobrir mal a carne friorenta. Se me dessem água para lavar as mãos, estaria tudo muito bem. Dar-me-iam água para lavar as mãos? (Ramos, 2014, p. 192-193).

O gesto ritualístico remete-nos às constantes repetições presentes na obra. Além disso, a repulsividade que acompanha Luís da Silva se reitera aqui, acompanhada do desejo sexual, quando ele menciona uma mão que poderia ter pegado nas coxas de alguma Marina.

Do ponto de vista semiótico, interessante é perceber que a mania é, pois, um desses momentos em que a paixão está intimamente relacionada a um *fazer*, a indiciar que, no excesso repetitivo do comportamento, o sujeito expressa sintomaticamente seu estado passional. A imbricação entre ser e fazer aqui, a passagem sincopada e recorrente ao puro ato, é algo similar à passagem abrupta que leva um sujeito diretamente à performance, como no caso de um crime passional, por exemplo, ou do suicídio, momentos em que um percurso patêmico se resolve condensado em forma de *fazer* e seu sujeito torna-se puramente performático.

Além da mania mencionada, outra merece destaque. Trata-se do costume de Luís da Silva de “brincar” com nomes e letras, principalmente com o nome de Marina, como podemos ver no trecho: “ar, mar, rima, arma, ira, amar” (Ramos, 2014, p. 8). Os termos gerados pela decomposição do nome revelam núcleos isotópicos da obra, e ideias fixas do sujeito: “ar”, por exemplo, pode ser relacionado com a isotopia da “falta de ar”, que, por sua vez, guarda relação com a expressão somática da paixão da angústia, relacionada a todas as paixões da obra, ou mesmo com o modo como se deu o assassinato de Julião Tavares, asfixiado por Luís da Silva no final do romance; essa isotopia se relaciona também com os termos “arma”, “ira” e “amar”, relativos ao componente passional de /amor/ vs. /ódio/.

Todo esse componente relacionado à mania ainda é acrescido dos vários momentos em que a repetição de frases se salienta na obra, tais como “vinte-mil réis, vinte mil réis” (Ramos, 2014, p. 148), que remete, nas passagens em que aparece (capítulo 26), não só à quantia necessária para Luís da Silva ir ao cinema, mas também funciona como reforço, pela mera repetição, da própria ideia fixa. Outras repetições aparecem, como “Trinta anos de prisão, trinta anos de prisão” (Ramos, 2014, p. 243), e a da onomatopeia “chi, chi”, já mencionada por nós.

De todos esses elementos, outro interessante é a iteração de “um, dois, um, dois”, que aparece por diversas vezes no romance. Ora, o que vemos aqui é que a reiteração desses numerais marca uma espécie de ritmo geral do texto, que se indicia, pois, por uma regularidade, um compasso de “vai e vem”, constante e típico de um obsessivo. Freud faz observações desse mesmo teor, ao dizer: “Todos aqueles que padecem de neurose, contudo, apresentam a tendência a se repetir, a ritmar afazeres e isolá-los de outros” (Freud, 2014, p. 361).

Além disso, o “um, dois, um, dois”, no contexto da obra, também se refere à marcha militar, tomada como figura da obediência submissa, irrefletida e maquinalmente executada. Esse universo ideológico da obra expressa o conflito internalizado por Luís da Silva,

que se caracteriza justamente por visar se opor a qualquer “submissão” e a um (anti-) destinador, fonte dos valores de sobredeterminação, que o protagonista nega, mas que exerce intensa força sobre ele.

Ainda no que tange ao convívio cotidiano com as repetições e manias, e lembrando o que dizemos sobre o procedimento da *mise en abyme*, podemos dizer que esses elementos fazem com que Luís da Silva esteja a carregar em si todo o tempo uma espécie de presente “alongado”, de ciclotimia marcada por obsessões e por iteração e interação de uma mesma série de fazeres e estados passionais. Bezerra (1991, p. 67) assim diz: “Na mente do neurótico obsessivo que é Luís da Silva, o passado não é pretérito”. O sujeito vive em um presente desesperado, que não passa, vivendo obcecado por uma panóplia de paixões, ou, como já dissemos, a carregar uma “constelação afetiva” em si, e sem sair do canto.

3.5 A figura do pai, memória e dúvidas

Essa dimensão do tempo se relaciona com a da memória, que vai se relacionar com outros aspectos da conduta do obsessivo. Freud (2013, p. 94) chega até mesmo a associar essa questão com as dúvidas do sujeito e à sua predileção por temas universais, marcados por incertezas ou por uma inquirição à morte, ao além-túmulo, relacionados também com a paternidade. Quanto a isso, é necessário dar atenção especialmente ao capítulo 4 da obra, em que Luís da Silva narra que, quando criança, presenciava a imagem da morte do pai: “Penso na morte de meu pai. [...] ele estava estirado num marquesão, coberto com um lençol branco que lhe escondia o corpo todo até a cabeça. Só ficavam expostos os pés, que iam além de uma das pontas do marquesão, pequeno para o defunto enorme” (Ramos, 2014, p. 20).

No decorrer da análise, vimos que a isotopia relativa ao sema /morte/ se expressa constantemente no romance, como é o caso do assassinato e do ódio de Luís da Silva a Julião Tavares. Na última passagem acima citada, por exemplo, a isotopia manifesta-se pela memória do cadáver do pai. As imagens referentes à morte são recorrentes na obra e fazem com que tal percurso temático se revele como constante desejo de matar, como fixação do sujeito em imagens desse teor. Além disso, a morte do pai revela a fixação em um elemento da infância que expressou uma frustração, uma disjunção disfórica no percurso de Luís da Silva, disjunção esta que, potencializada na memória, volta à tona, e precipita-se quando ele é traído por Marina. É este o motivo que faz o sujeito revisitar a infância, lembrando e fixando-se em um evento traumático expresso na sensação de abandono que sentira ao ver o pai morrer: “Que ia ser de mim, solto no mundo?” (Ramos, 2014, p. 21).

Nessa configuração, a memória da morte do pai, precipitada na fase adulta em função do acontecimento-traição de Marina, expressa uma “tomada de consciência”, um vir à tona de toda trajetória da vida de Luís da Silva, o que é reconstituído na narração.

A memória se apresenta aqui como um elemento que faz com que a fase inicial da macrossequência representada pela *espera*, sucedida pela traição de Marina, seja englobada pela “macrossequência da vida inteira” do sujeito, toda ela marcada pela sensação do abandono vivido na infância. O acontecimento-traição ativa um acontecimento da infância.

Do ponto de vista semiótico, essa relação entre macrossequências sintagmáticas chama atenção. O acontecimento-traição, além de se manter de modo repetitivo no campo de presença do sujeito, se revela, pois, como um reviver do próprio drama infantil de Luís da Silva, em que a disjunção expressa pela morte do pai passa a determinar sua ligação com o objeto-Marina para, depois, transformar-se em algo que toca toda a existência do sujeito. Temos, desse modo, na fase adulta, uma espécie de *repetição* da frustração da infância relativa ao fato de a família de Luís da Silva ter entrado em decadência financeira, o que determinou, por sua vez, todo o *destino* do personagem principal. Ao mesmo, posto que Luís da Silva é também narrador da obra, podemos dizer que, ao reconstituir o narrado, mais uma vez o narrador volta ao passado, presentificando-o, misturando tempos, obsessivamente.

Nesse contexto, ainda relativo à memória, percebemos que Luís da Silva é acometido por dúvidas em todo o romance. Freud, em seu texto sobre a neurose obsessiva, chega até mesmo a dizer que o neurótico obsessivo é acometido pela “necessidade de incerteza na vida, de dúvida” (Freud, 2013, p. 94). Em várias passagens vemos elementos desse tipo: “De toda aquela vida havia no meu espírito vagos indícios. Saíram do entorpecimento recordações que a imaginação completou” (Ramos, 2014, p. 19). “[...] das visões que me perseguiram naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios” (Ramos, 2014, p. 7). “Procuro recordar-me dos verões sertanejos, que duram anos. A lembrança chega com episódios agarrados aqui e ali, em romances. Dificilmente poderia distinguir a realidade da ficção” (Ramos, 2014, p. 33).

Essa última citação remete ainda ao começo do romance. Podemos ver em outros momentos da obra incertezas e imprecisões de percepção manifestadas pelo narrador e, até mesmo, claras afirmações de que tudo o que ele via não acontecia efetivamente: “Marina, Julião Tavares, as apoquentações que tenho experimentado por estes últimos tempos, nunca existiram” (Ramos, 2014, p. 12). “Há nas minhas recordações estranhos hiatos. Fixaram-se coisas insignificantes. Depois um esquecimento quase completo. As minhas ações surgem baralhadas e esmorecidas, como se fossem de outra pessoa [...] certos aparecem inexplicáveis” (Ramos, 2014, p. 130).

Esses elementos de incertezas e imprecisões ficam ainda mais claros após o assassinato, em que o sujeito é acometido por alucinações, claramente apresentando dúvidas que nos fazem pensar se realmente ele matou Julião Tavares, ao mesmo tempo em que trazem expressões de medo e de certa superstição, de desconfiança em relação a algo impreciso: “Apareceram vozes na estrada. Vozes? Ou seria que eu

estava tresvariando? Alucinação.” (Ramos, 2014, p. 243). “Continuei a engatinhar, já agora sabendo perfeitamente que procurava o meu chapéu. Achei-o, mas ficou-me a dúvida de que fosse o mesmo experimentado minutos antes. Não se acomodava bem na minha cabeça” (Ramos, 2014, p. 248).

Acrescente-se ainda que, no último capítulo da obra, a constante aparição do advérbio “certamente”, ao ressaltar uma projeção de modalidades epistêmicas (/crer-ser/, /crer-não-ser/, /não-crer-ser/, /não-crer-não-ser/) sobre o que está dito na trama da obra, colabora com o quadro das imprecisões referenciais: “Mas no tempo não havia horas. O relógio da sala de jantar tinha parado. *Certamente* fazia semanas que eu me estirava no colchão duro, longe de tudo” (Ramos, 2014, p. 272, grifo próprio). “Queria dormir, arregalava os olhos e abria os ouvidos. *Certamente* dizia coisas sem nexos, e o desconhecido me chamava imbecil, com palavras inglesas” (Ramos, 2014, p. 274, grifo próprio).

Do ponto de vista semiótico, essas constantes dúvidas manifestadas pelo sujeito põem em xeque a veridicção do texto, situando seus acontecimentos no terreno do provável, da incerteza. Obviamente, o efeito desses elementos estende-se pela obra inteira tornando-a ambígua quanto ao seu estatuto veridictório, e o leitor fica entre admitir que todo o narrado aconteceu de fato ou que muito ou absolutamente tudo do narrado circunscreve-se ao imaginário do sujeito obsessivo.

4. Considerações finais

A paixão da obsessão, segundo Fontanille (2015, p. 213), apresenta a interessante peculiaridade de a repetição de ocorrências não diminuir a sua intensidade, mas, “ao contrário, a própria duração da obsessão é uma indicação da sua gravidade, de sua potência afetiva”. A nosso ver, haveria aí um bom nicho de reflexão tanto sobre a questão da correlação inversa ou conversa, no universo das paixões, quanto dos mecanismos e expedientes utilizados nos discursos para fazerem uma paixão durar. A obsessão seria uma paixão de correlação conversa, portanto? É uma conjectura interessante a se fazer.

Além disso, pensamos também se a obsessão não poderia ser vista como uma espécie de “proto-paixão”, dado que é marcada pela redução do campo de presença de um sujeito, este atormentado por poucas ideias em seu imaginário, por vezes só por *uma*. O caráter de “proto-paixão” residiria no fato de que, em alta intensidade, o sofrimento passional em geral é marcado pela redução do campo de presença do sujeito. É isto que faz que, em um texto como o de Barthes (2003), o ciumento seja visto sempre e inevitavelmente também como um obsessivo. A obsessão é uma paixão que serve para designar o fato de que uma ideia ou imagem *martela* no campo de presença do sujeito passional.

Como se pode notar, o trabalho que ora se viu seria digno, em verdade, de um maior detalhamento, algo que foi apontado por Oliveira (2019) em outra ocasião, e poderia muito bem ser matéria para uma dissertação ou tese de doutoramento. Para os objetivos

restritos deste artigo, acreditamos ter colaborado para demonstrar que uma série de elementos tratam de aspectos obsessivos na obra *Angústia*, o que explica o fato de esta obra dar margem também a interpretações psicanalíticas, ou análises que se aproximam da psicanálise.

O intuito aqui, reiteramos, não foi de fazer um diagnóstico de personagem, atitude que nos levaria a incorrer justamente no que Freud repreendera, ou seja, poderíamos estar fazendo psicanálise “selvagem”. O que de fato nos norteou foi pensar em que aspectos o romance de Graciliano Ramos faz pensar na dimensão passional do discurso em geral, e na paixão da obsessão, em específico. Interessou-nos também ilustrar que Freud pode ser uma boa fonte de reflexão para as paixões. Freud foi, aqui, então, para nós, um pensador, um exímio pensador das paixões humanas, e sua obra só poderia ser fonte de reflexão sobre outras obras, no caso, aqui, a de Graciliano Ramos, não menos pujante, a encarnar profundamente uma exploração discursiva dos afetos. Afetos que são profundamente concernentes a nós, humanos.

Referências

BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BEIVIDAS, W. A construção da subjetividade: pulsões e paixões. In: OLIVEIRA, A. C.; LANDOWSKI, E. (org.). *Do inteligível ao sensível. Em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo: EDUC, 1995. p. 169-179.

BEIVIDAS, W. *Inconsciente et verbum: Psicanálise, Semiótica, Ciência, Estrutura*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2000.

BEIVIDAS, W. Entre paixão, pulsão e corpo: reflexões epistemológicas para o diálogo sobre os fenômenos afetivos. *Revista CASA*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 1-13, dez. 2010.

BEIVIDAS, W. Psicanálise e Semiótica: situação em 2020. *Estudos Semióticos, [S. l.]*, v. 16, n. 1, p. 11-29, 2020. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2020.167071. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/167071>. Acesso em: 9 jan. 2024.

CARVALHO, L. H. *A ponta do novelo: uma interpretação de Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.

COHEN, A. J.-J. Passions freudiennes et programmes d'un obsessionnel. In: TASCA, N. B. (org.). *Semiótica das Paixões. Cruzeiro Semiótico*, Porto, n. 11-12, p. 148-153, 1989-1990.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e Significação*. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

FONTANILLE, J. *Semiótica do Discurso*. Tradução Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2015.

FREUD, S. Os instintos e seus destinos. In: *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, S. *Obras completas, volume 9: observações sobre um caso de neurose obsessiva* ["O homem dos ratos"], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Vários tradutores. São Paulo: Contexto, 2016.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das Paixões: dos estados de coisa aos estados de alma*. São Paulo: Ática, 1993.

GREIMAS, A. J.; RASTIER, F. O jogo das restrições semióticas. In: GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Tradução Ana Cristina Cruz César e outros. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 126-143.

LANDOWSKI, E. (coord.). *Sémiotique des passions. Bulletin*, n. 7, 1979.

MENESES, A. B. de. A angústia em *Angústia* de Graciliano Ramos. *Percurso (São Paulo)*, v. 5/6, p. 63-76, 1991.

RAMOS, G. *Angústia: (75 anos)*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RAMOS, G. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

OLIVEIRA, G. M. de. *O percurso semiótico do desespero no romance Angústia, de Graciliano Ramos*. 2019. 177 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/41878>. Acesso em: 24 maio 2019.

RAVANELLO, T. *Elementos para uma abordagem discursiva do afeto: estudo de interface entre psicanálise e semiótica tensiva*. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGTP, 2009.

REIS, C.; LOPES, A. C. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 2007.

TASCA, N. B. (org.). *Semiótica das Paixões. Cruzeiro Semiótico*, Porto, n. 11-12, 1989-1990.

ZILBERBERG, C. *Elementos de Semiótica Tensiva*. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ZILBERBERG, C. Les passions chez Freud. *Actes Sémiotiques-Bulletin*, v. 9, p. 46-48, 1979.

Como citar este trabalho:

OLIVEIRA, Gustavo Maciel de. Do sujeito obsessivo no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 97-117, jul. 2024. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v17i1.18910>.

A MULTIMODALIDADE EM LOJAS PARA FESTAS INFANTIS: ANÁLISE DO DISCURSO VISUAL E ESPACIAL

MULTIMODALITY IN STORES FOR CHILDREN'S PARTIES: VISUAL AND SPATIAL DISCOURSE ANALYSIS

Cláudia Regina Ponciano FERNANDES¹

Maurício Silva do NASCIMENTO²

Ana Isabela Fernandes ALVES³

Jandeilson Lira ROCHA⁴

Resumo: Este artigo apresenta os resultados de uma pesquisa cujo objeto de estudo foi a multimodalidade em lojas de produtos para festas infantis. No contexto brasileiro, ainda existe uma concepção de texto arraigada ao verbal, necessitando promover uma leitura além do verbal, considerando essas lojas como textos. O objetivo foi investigar os significados e discursos sobre infância que são comunicados nesses textos espaciais. É uma pesquisa ancorada em Hodge e Kress (1988), Van Leeuwen (2005), Kress e Van Leeuwen (2001, 2006), Ravelli e McMurtrie (2016), entre outros. A pesquisa é de abordagem qualitativa e interpretativa, utilizando-se da pesquisa de campo como procedimentos de coleta de dados. Estes foram analisados pelas lentes da Gramática do Design Visual e da Análise do Discurso Espacial. Os resultados apontam discursos implícitos a favor de uma infância festiva, temática e consumista.

Palavras-chave: Festa. Infância. Loja de produtos. Multimodalidade.

1 Professora do IFPB – Instituto Federal da Paraíba. E-mail: claudia.fernandes@ifpb.edu.br

2 Discente bolsista PIBIC/IFPB/CNPq do IFPB – Instituto Federal da Paraíba. E-mail: mauricio.nascimento@academico.ifpb.edu.br

3 Discente voluntária PIBIC/IFPB/CNPq do IFPB – Instituto Federal da Paraíba. E-mail: ana.isabela@academico.ifpb.edu.br

4 Discente voluntário PIBIC/IFPB/CNPq do IFPB – Instituto Federal da Paraíba. E-mail: jandeilson.lira@academico.ifpb.edu.br

Abstract: This article presents the results of a research project whose object of study was multimodality in children's party product stores. In Brazilian context, there is still a concept of text rooted to the written word, and we need to promote a reading that goes beyond the verbal, considering these stores as texts. The aim was to investigate the meanings and discourses about childhood that are communicated in these spatial texts. This research is anchored in Hodge and Kress (1988), Van Leeuwen (2005), Kress and Van Leeuwen (2001, 2006), Ravelli and McMurtrie (2016), among others. This is an interpretive qualitative research, using fieldwork as data collection procedures. The data were analyzed through the lenses of Visual Design Grammar and Spatial Discourse Analysis. The results indicate implicit discourses in favor of a festive, thematic and consumerist childhood.

Keywords: Childhood. Multimodality. Party. Product stores.

1. Introdução

Este artigo apresenta os resultados de uma pesquisa voltada para os significados e discursos sobre infância que são comunicados em lojas de produtos para festas infantis, compreendidas como textos espaciais, defendendo a concepção de texto além do verbal. A pesquisa foi fruto de um projeto aprovado no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (PIBIC/CNPq), desenvolvida entre setembro de 2022 e agosto de 2023. Nos parágrafos seguintes, as informações gerais sobre a pesquisa são apresentadas: a delimitação do tema abordado do ponto de vista contextual e teórico, a questão norteadora, os objetivos, o estado da arte da temática e a justificativa.

A ampliação da concepção de texto para além do verbal tem se evidenciado entre os linguistas e estudiosos da multimodalidade. O olhar crítico em suas pesquisas é voltado para textos do cotidiano que circulam na sociedade, consolidando significados e discursos por meio da composição de diversos modos e recursos semióticos. Nesse âmbito, provocar uma discussão da concepção de texto a partir de lojas de produtos para festas infantis como texto espacial pode causar estranheza para uma comunidade ainda grafocêntrica, arraigada à escrita como único modo válido de comunicação, assim como o fato de pesquisadores da multimodalidade se apropriarem da nomenclatura "texto multimodal" pode parecer redundante. Para esses últimos, a redundância se justifica pela necessidade de fortalecer as novas configurações textuais e problematizar discursos cristalizados como verdades absolutas na sociedade.

Nesse panorama, a multimodalidade em textos espaciais destinados ao universo infantil no contexto brasileiro é o objeto de estudo da pesquisa. A investigação ocorreu em lojas de produtos de festas infantis em Guarabira/PB a partir da seguinte questão instigadora: quais modos e recursos semióticos estão presentes nessas lojas, vistas como textos espaciais, e como eles se combinam para comunicar significados e discursos sobre infância, interagindo com o público consumidor? Para responder ao questionamento,

recorreu-se ao contexto teórico-metodológico elencando algumas categorias da Gramática do Design⁵ Visual (GDV) e da Análise do Discurso Espacial (ADEsp), explicadas na seção seguinte. O objetivo geral deste artigo é evidenciar os significados e discursos sobre infância comunicados em uma das lojas físicas para produtos de festas infantis. Consequentemente, os seguintes objetivos específicos são estabelecidos: a) discorrer sobre a concepção de texto para além do verbal e sobre as categorias analíticas da GDV e ADEsp utilizadas na análise dos dados; b) verificar como ocorre a combinação dos modos e recursos semióticos recorrentes em um das lojas físicas de produtos para festas infantis em Guarabira/PB; c) desenvolver um olhar descritivo, analítico e interpretativo dos dados selecionados.

Como esse objeto de estudo é relativamente recente para a Linguística, o estado da arte é ainda incipiente. Assim, poucos trabalhos podem ser citados até o momento da escrita deste artigo: Fernandes (2019a, 2019b, 2022); Ravelli e Heberle (2016); Callegaro, Martins e Cado (2014). Em Fernandes (2019a), há um estudo sobre a multimodalidade nas fachadas de três casas de festas infantis no contexto de João Pessoa – PB enquanto Fernandes (2019b) analisa o discurso espacial de cenários temáticos em diferentes festas de aniversário infantil que ocorreram em uma mesma casa de festas. Já Fernandes (2022) apresenta uma análise do discurso espacial em nove cenários temáticos para festas infantis em três casas de festas, sendo três cenários em cada casa. Em contextos brasileiros, sem relação com o universo infantil, é possível encontrar uma análise do discurso espacial no Museu de Língua Portuguesa, em São Paulo – SP, apresentada por Ravelli e Heberle (2016), bem como uma análise do discurso espacial do prédio da reitoria da Universidade Federal de Santa Maria – RS, na visão de Callegaro, Martins e Cado (2014).

Como justificativa da pesquisa e sua divulgação por meio deste artigo, seguem quatro argumentos. O primeiro é o interesse da pesquisadora, autora principal, em continuar desenvolvendo pesquisas na área de Linguística, relacionadas à multimodalidade no ambiente construído voltado para o universo infantil no contexto brasileiro. O segundo argumento recai no entrelaçamento entre a abordagem multimodal, provavelmente pouco desenvolvida em sala de aula, e o provável contexto de atuação profissional no comércio dos discentes envolvidos no PIBIC. O terceiro argumento é que a divulgação da pesquisa pode contribuir para o acervo de pesquisas ainda incipientes no contexto brasileiro na área de Linguística, Letras e Artes (CNPq), como já sinalizado, já que é uma inovação em termos de abordagem metodológica para análise de textos espaciais. Isso foi percebido pela escassez de trabalhos com um olhar voltado para a multimodalidade em lojas físicas no contexto da infância brasileira, constatado em uma busca por artigos

5 Sobre as palavras estrangeiras, este artigo segue a recomendação do Manual de Comunicação do Senado que apresenta uma lista de estrangeirismos grafados sem itálico ou aspas, tais como: design, display, slogan. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/manualdecomunicacao/estilos/estrangeirismo/estrangeirismos-grafados-sem-italico-ou-aspas>. Acesso em: 10 set. 2023.

no Google Acadêmico⁶. O último argumento recai na provável provocação para reflexão crítica dos leitores diante desses textos espaciais que circulam cotidianamente, podendo despertar o interesse na temática.

É válido ressaltar que, embora o objeto de estudo em questão seja relativamente recente no contexto brasileiro, existe um amplo acervo de trabalhos publicados no campo da Semiótica Social e multimodalidade quando se trata da análise de outros textos. Como exemplo deles há: Gualberto e Santos (2019); Gualberto, Pimenta e Santos (2018) e Gualberto (2017), reunindo em suas obras diversos trabalhos nesse campo. Após essas considerações iniciais, segue a seção do Referencial teórico.

2. Referencial teórico

Esta seção expõe o arcabouço teórico utilizado na pesquisa. Primeiramente, as ideias permeadas pela Semiótica Social (SS) de Hodge e Kress (1988) e de Van Leeuwen (2005) servem de base para explicar como os indivíduos produzem artefatos ou eventos comunicativos por meio de diferentes modos e recursos semióticos que se combinam e que devem ser interpretados em contextos de situações específicos. Essas ideias seguem a perspectiva multifuncional da linguagem para textos verbais de Halliday (1978), que compreende a língua como um sistema de escolhas realizadas pelo usuário para produzir significados. Em seguida, as categorias eleitas para análise dos dados são explicadas.

Esses diferentes modos e recursos semióticos materializados em um texto se combinam para construir significados, o que corresponde ao conceito de multimodalidade de Kress e Van Leeuwen (2001), sendo uma premissa sociosemiótica. Compartilham dessa mesma ideia Nascimento, Bezerra e Heberle (2011), Gualberto e Santos (2019), entre tantos outros autores que poderiam ser citados.

Esses autores defendem o posicionamento de que todo texto é multimodal, mesmo que um ou outro modo predomine. Para eles, um texto materializado predominantemente por meio da escrita apresenta características multimodais, afirmando que a palavra escrita é apenas um dos modos semióticos que constituem um texto. Os referidos autores asseveram que se deve prestar atenção ao caráter multimodal dos textos e a interação entre palavras, cores, imagens, sons etc. Gualberto e Santos (2019) exemplificam essa ideia referindo-se à palavra escrita e à palavra falada: na primeira há forma, traço, tamanho, cor, espessura, margem, direção, ocupação de certa posição, se ela foi escrita

6 A busca realizada no Google Acadêmico não encontrou nenhum artigo correspondente. A busca utilizou-se da pesquisa avançada para títulos de trabalhos com as palavras-chave "multimodalidade", "texto espacial", "lojas" e "infância". Disponível em: https://scholar.google.com/scholar?as_q=multimodalidade%2C+texto+espacial%2C+lojas%2C+infância&as_epq=&as_oq=&as_eq=&as_occt=title&as_sauthors=&as_publication=&as_ylo=&as_yhi=&hl=pt-BR&lr=lang_pt&as_sdt=0%2C5 Acesso em: 20 jul. 2022.

(ou digitada) na segunda existe entonação, ritmo, altura de voz, duração. É nesse ponto que recai a premissa sociosemiótica da multimodalidade, sendo necessário reafirmar esse adjetivo “multimodal” devido à cultura brasileira ainda arraigada ao texto verbal.

Nesta pesquisa, os modos visual e espacial nas lojas com produtos para festas infantis são postos em evidência quando se discute a combinação desses modos e recursos semióticos para comunicar significados e discursos sobre infância. Neste artigo, a palavra “modo” refere-se a um dos sete modos de significados apresentados por Kalantzis e Cope (2012) – escrito, visual, espacial, tátil, gestual, auditivo e oral. Já a palavra “recursos semióticos” refere-se à visão de Van Leeuwen (2005) quando os definem como ações e artefatos utilizados para se comunicar, assumindo um potencial de significados mediante seus usos passados e conhecidos, bem como pelo potencial de significados que possa surgir. Na visão do autor, os significados dos recursos podem ser constantemente refeitos, pois não são pré-determinados, pelo contrário, são afetados pelo seus usos imprevisíveis em contextos específicos. Assim, a palavra “recursos semióticos” neste trabalho faz referência aos recursos semióticos correspondentes a cada modo de significado, alertando para o fato de que eles podem se realizar em mais de um modo de significado, como apontado por Van Leeuwen (2005).

Para responder à questão de pesquisa, algumas categorias da Gramática do Design Visual (GDV) de Kress e Van Leeuwen (2006)⁷ e da Análise do Discurso Espacial (ADEsp) de Ravelli e McMurtrie (2016) foram utilizadas, intencionando analisar respectivamente o modo visual e o modo espacial. As próximas subseções discorrem sobre essas duas ferramentas, com ênfase nas categorias utilizadas na análise dos dados. É interessante antecipar que todos os dados estão disponibilizados via link em nota de rodapé⁸.

2.1. Gramática do Design Visual

A GDV é uma abordagem advinda das metafunções de Halliday (1978) para análise de textos verbais. Ela fornece a base para compreensão de elementos visuais que se conectam para constituir significados materializados em textos que, por sua vez, podem ser apreciados por meio das metafunções representacional, interativa e composicional. Essas metafunções ocorrem simultaneamente em qualquer texto, embora uma ou outra possa receber um olhar mais aprofundado por parte do analista, como ocorre neste trabalho que se voltou para a metafunção composicional e suas três categorias. Isso decorre das observações em campo e as fotografias registradas nas lojas, com o intuito de explicar de maneira mais ampla ao leitor como os elementos visuais nos espaços das lojas se relacionam entre si.

7 A obra utilizada para este trabalho é a 2ª edição (2006). Porém, existem as publicações de 1996 e 2021, referentes à 1ª edição e à 3ª edição respectivamente.

8 Dados da pesquisa. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1k6VmEX-2YFmurSfsmez5zEbXD764LfsP>. Acesso em: 09 nov. 2023.

Na sequência, há uma síntese das três categorias da metafunção composicional: valor da informação, saliência e estruturação. Essa metafunção é responsável por explicar a relação da distribuição e a organização de elementos na imagem, conforme o pensamento de Kress e Van Leeuwen (2006).

A categoria valor da informação é responsável pela posição dos elementos no texto. Segundo a GDV, os elementos posicionados do lado esquerdo são vistos como uma informação familiar e os elementos do lado direito como uma informação nova; os elementos localizados no topo são vistos como a informação ideal ou promissora e os elementos da base como informação real; já a informação principal se encontra no centro da imagem, enquanto as informações menos importantes estão localizadas nas margens.

A categoria saliência explica a ênfase maior ou menor dada a certos elementos em detrimento de outros. Isso é perceptível por meio do tamanho, contraste de cor ou tom, localização em primeiro plano ou plano de fundo dos elementos, por exemplo.

A categoria estruturação – ou enquadramento – refere-se às conexões ou desconexões dos elementos no texto. A estruturação é vista como forte quando os elementos desconexos mostram contraste de cores e formas, pois promove uma ruptura, uma descontinuidade, o que resulta em individualidade. Quando ocorre uma interligação entre os elementos por um elo contínuo de cores e formas semelhantes, a estruturação é vista como fraca porque indica uma identidade enquanto grupo. O próximo tópico discorre sobre a Análise do Discurso Espacial (ADEsp).

2.2. Análise do Discurso Espacial

A ADEsp é a outra ferramenta metodológica que subsidiou a pesquisa, sendo um termo cunhado por Ravelli e McMurtrie (2016) também referente a uma abordagem baseada nas metafunções de Halliday (1978) e nas metafunções de Kress e Van Leeuwen (2006). Na ADEsp, Ravelli e McMurtrie (2016) adaptam e ampliam tais metafunções para textos espaciais, classificando as metafunções em representacional, interativa e organizacional. Esta última é nomeada na GDV de composicional, como discorrido no último tópico.

Entre essas metafunções, este trabalho se voltou para a metafunção interativa. Nessa metafunção, as categorias analíticas são nomeadas da seguinte forma: poder, distância social, contato, envolvimento, controle, modalidade, engajamento espacial, delimitação/ ligação (*binding*) e união/vínculo (*bonding*). É a metafunção que explica como se realiza a interação entre o texto espacial e observador/usuário. Entre essas categorias, foram eleitas ligação (*binding*) e vínculo (*bonding*), na visão de Stenglin (2004, 2009).

As categorias ligação (*binding*) e vínculo (*bonding*) são subdivisões da categoria afeto, conforme Stenglin (2004, 2009). A ligação (*binding*) se refere aos níveis de segurança/ insegurança, evidenciando recursos semióticos sinalizadores de sensações de conforto

e proteção. A categoria vínculo (*bonding*) se refere à identificação ou pertencimento da pessoa em determinado espaço.

A autora supracitada explica que a categoria ligação pode ser pensada como uma escala gradativa ao longo de um contínuo, considerando desde seu fechamento extremo até sua abertura extrema, sendo as extremidades finais da insegurança localizadas nos pontos finais do contínuo, conotando respostas claustrofóbicas, se o espaço for muito fechado; ou respostas agorafóbicas, se o espaço for muito aberto. Tais extremidades formam duas polaridades de insegurança, indo do muito restrito/cercado/fechado/preso (*too bound*) ao muito irrestrito/livre/aberto/solto (*too unbound*), sendo impossível intensificar essas dimensões. Diferentemente, a escala mediana de segurança se situa no nível central do contínuo, como zonas de conforto de segurança e proteção, ou de liberdade e possibilidades para as dimensões restrita (*bound*) e irrestrita (*unbound*), respectivamente, formando também extremidades nessa escala, mas menos extremas do que os pontos finais do nível de insegurança. Assim, a escala mediana de segurança pode assumir um valor de minimamente, moderadamente ou fortemente livre/solto, bem como fortemente, moderadamente ou minimamente limitado/cercado.

No caso das lojas para produtos infantis, elas se inserem na escala mediana de segurança porque não apresentam uma extrema abertura ou fechamento que causem respectivamente respostas agorafóbicas ou claustrofóbicas, uma vez que são lojas comerciais para receber clientes interessados em comprar ou alugar produtos para festas, sendo um tipo de construção familiar para esse perfil de cliente. O que pode variar nessa escala mediana de segurança é a intensidade de abertura ou fechamento de alguns espaços dessas lojas em decorrência de alguns elementos inseridos.

Stenglin (2004, 2009) pontua que essa escala de gradação é materializada por elementos físicos e estruturais do espaço bem como por elementos variáveis do ambiente, além de estar relacionada à penetração – ou não – de elementos climáticos, como luz e ar natural, em um espaço. No caso dos elementos físicos e estruturais do espaço, este artigo se voltou para o espaço entre piso, parede e teto; entre corredores; iluminação; ventilação. Já no caso dos elementos variáveis do ambiente, este trabalho se deteve no seguinte: cores, mobília, prateleiras, produtos comestíveis e de decoração, conforme os dados da pesquisa.

No que se refere à categoria vínculo, Stenglin (2004) não se volta com profundidade para essa categoria, mas a define como a categoria responsável por identificar união, solidariedade, conexão, identificação e pertencimento do usuário ao espaço. Segundo a pesquisadora, a categoria se dá por meio da hibridização, atributos simbólicos e ícones de vínculo. Para Stenglin (2004), a hibridização reside na questão de o espaço servir a muitas funções, atingindo outros potenciais de identificação; os atributos simbólicos perpassam características do design espacial, podendo ser corporativas, domésticas, antigas enquanto os ícones de vínculo estão relacionados aos emblemas sociais de pertença e de reunião de pessoas ao redor de ícones culturais.

É oportuno informar que a escolha pelos modos de significados visual e espacial, bem como pelas categorias analíticas, ocorreu em razão do que os dados revelaram. Considera-se a premissa de que uma loja comercial necessita promover segurança para os clientes permanecerem nela enquanto escolhem os produtos, além de apresentar elos de identificação com o público-alvo. Assim, a maneira como os elementos visuais e espaciais são distribuídos na loja pode atrair ou dispersar clientes. Provavelmente uma loja empilhada de produtos pelo chão, dificultando a movimentação, ou com produtos desordenados nas prateleiras, pode causar a sensação de calor e de sufocamento, abreviando sua permanência do cliente na loja. Depois de discorrer sobre o alicerce teórico da pesquisa, segue a metodologia.

3. Metodologia

Nesta seção, as etapas e os aspectos característicos da pesquisa são discorridos a partir das ideias de Lakatos e Marconi (2017) e de Prodanov e Freitas (2013).

Sobre esse primeiro ponto, na visão de Prodanov e Freitas (2013), uma pesquisa científica é geralmente desenvolvida em quatro fases principais: formulação e planejamento da pesquisa; desenvolvimento e execução da pesquisa; redação do texto final da pesquisa; e exposição do trabalho final. Nesta pesquisa, a primeira etapa envolveu a formulação do projeto para concorrer ao edital do PIBIC em 2022. A segunda etapa desenvolveu-se por meio das seguintes ações: a) divulgação da pesquisa e criação de um grupo de estudos composto pela equipe do projeto e por cinco discentes do ensino superior do campus, selecionados entre os primeiros que manifestassem interesse; b) pesquisa bibliográfica; c) coleta de dados por meio de uma pesquisa de campo com visita às lojas e registros fotográficos dos espaços, se autorizados; d) tabulação de dados e critérios de seleção; e) análise descritiva e interpretativa dos modos e recursos semióticos recorrentes nesses espaços, ancorada nas abordagens teórico-metodológicas apresentadas na seção anterior. A terceira e a quarta fases, redação do texto final da pesquisa e a fase da exposição do trabalho final, corresponderam respectivamente à produção escrita, seja de um relatório ou deste artigo, e à divulgação dos resultados na esfera acadêmica.

Com relação ao segundo ponto, para Prodanov e Freitas (2013), os aspectos característicos de uma pesquisa científica são a caracterização da pesquisa e dos participantes bem como os procedimentos de coleta e de análise dos dados.

Seguindo essa ideia, esta pesquisa se caracteriza como de caráter descritivo e exploratório, assumindo uma abordagem qualitativa e interpretativa dos dados. Em termos de caracterização dos participantes, os dados desta pesquisa não envolvem coleta de dados por meio de seres humanos, mas seis lojas físicas que foram visitadas e fotografadas mediante permissão dos proprietários.

No que diz respeito aos procedimentos técnicos de coleta de dados, após uma pesquisa bibliográfica, houve uma pesquisa de campo para observação dos espaços das lojas. Para sua realização, houve o levantamento de nomes das lojas físicas para produtos de festas infantis em Guarabira/PB através de um percurso em bairros estratégicos, guiado por um dos discentes voluntários, morador da cidade, que já sabia onde encontrar essas lojas, confirmando o endereço delas no Google⁹ e no Instagram¹⁰. Durante a visita às lojas, houve a apresentação da pesquisa e a entrega do termo de autorização aos proprietários para registro das imagens das lojas.

No tocante aos procedimentos de análise de dados, houve o levantamento de modos e recursos semióticos mediante observação dos discentes em campo, representada por fotografias dos espaços das lojas autorizadas¹¹, seguido de um olhar descritivo, analítico e interpretativo da combinação desses modos e recursos semióticos. Os critérios de recorte de dados foram: termo de autorização assinado; seleção de fotos que mostrassem ângulos da fachada frontal da loja, da entrada, do lado esquerdo, do lado esquerdo e do centro ou fundo da loja. Após discorrer sobre a metodologia, segue a próxima seção.

4. Resultados e discussões

Nesta seção, os resultados encontrados na pesquisa são apresentados e discutidos. Primeiramente, há a explanação sobre a lista das lojas físicas com produtos para festas infantis encontradas em Guarabira/PB. Em seguida, apresentação e discussão dos modos e recursos semióticos em uma das lojas. O Quadro 1 apresenta somente as seis lojas que autorizaram a pesquisa com informações básicas: nome; endereço; dimensão espacial, tempo no mercado e climatização; tipo de negócio; data da pesquisa; quantidade de fotos registradas.

9 É uma ferramenta de busca compreendida como um buscador que permite encontrar informações variadas, como endereços, por exemplo.

10 É uma rede social online para compartilhamento de fotos e vídeos entre usuários para fins pessoais e comerciais, que permite se aplicar efeitos nas imagens e compartilhar diversos serviços de outras redes sociais, como Facebook, por exemplo.

11 Os registros fotográficos serviram como meio de mostrar ao leitor a orquestração desses modos e recursos.

Quadro 1 – Lista de lojas da pesquisa de campo e informações básicas

Nome	Endereço	Dimensão espacial, tempo no mercado, climatização ¹²	Tipo de negócio	Dia da pesquisa de campo	Nº de fotos
1. Adoleta	Rua Sabiniano Maia, 628 – Bairro Novo.	Medida: 9x18 Tempo: 3 anos e 9 meses Clim.: Ventilador	Aluguel e venda	18/04/2023	33
2. Al Plast Festas e Descartáveis	Rua Osmar de Aquino, 260 – Centro.	Clim.: Ventilador	Aluguel e venda	18/04/2023	25
3. Art Luz Festas e Locação	Rua Osmar de Aquino, 273 – Centro.	Clim.: Ventilador	Aluguel	11/04/2023	35
4. Ateliê Tok Criativo	Rua Rosil Guedes, 302 – Bairro Nordeste I.	Medida: 4 x 6 Tempo: 8 anos Clim.: Ar - condicionado	Aluguel	25/04/2023	17
5. Casa Otacílio Embalagens e Descartáveis	Avenida Dom Pedro II, 319 – Centro.	Clim.: Ventilador	Venda	18/04/2023	36
6. Sonhos de Festa Decorações	Avenida Padre Inácio de Almeida, 375 – Bairro Novo.	Medida: 13x20 Tempo: 28 anos CNPJ: 9 anos Clim.: Ventilador	Aluguel	25/04/2023	19

Fonte: Dados da pesquisa. Elaboração própria

Conforme listado no Quadro 1, seis lojas autorizaram a pesquisa: 1) Al Plast Festas e Descartáveis; 2) Art Luz Festas e Locação; 3) Casa Otacílio Embalagens e Descartáveis, localizadas no centro da cidade, as duas primeiras na mesma rua; 4) Adoleta; 5) Sonhos de Festas Decorações, ambas localizadas no Bairro Novo; e 6) Ateliê Tok Criativo, localizada no Bairro Nordeste I. É importante atentar para dois aspectos. O primeiro é o fato de que a quantidade de dez lojas encontradas pode sinalizar a importância em se comemorar festas infantis na região do brejo, seguindo os exemplos de capitais brasileiras. Outro ponto é que embora na lista só constem os nomes das seis lojas que autorizaram a pesquisa, há justificativas para a ausência das demais. Uma loja não

¹² Dados informados pelos proprietários das lojas. Não foi possível obter as informações da dimensão espacial e do tempo de mercado em algumas lojas.

vendia artigos para festas infantis (mesmo que o nome da loja sugerisse isso), outra não estava funcionando no período da pesquisa e duas delas não autorizaram a pesquisa. No geral, os proprietários das lojas se mostraram interessados na pesquisa e permitiram os registros fotográficos de suas lojas.

Entre as lojas que informaram sobre a dimensão espacial, o tempo de mercado e o tipo de climatização, a maior loja em termos de dimensão e tempo de mercado é a Sonhos de Festas Decorações, com quase três décadas de mercado, o que sinaliza o quanto esse segmento de produtos para festas infantis têm se mantido. Já a loja com menor dimensão espacial é a Ateliê Tok Criativo. Cinco delas utilizam ventiladores como recurso de climatização e uma possui ar-condicionado. Esses detalhes de maior (ou menor) dimensão espacial ou tipo de climatização não parecem interferir para sua manutenção no mercado.

Outro fator interessante foi com relação ao tipo de negócio para festas infantis. Entre as seis lojas, três delas tratam exclusivamente de aluguel, duas delas de aluguel e venda, e outra somente de venda. O negócio do tipo aluguel pode sinalizar tanto a possibilidade da diminuição de gastos quanto as duas características percebidas em festas contemporâneas infantis no Brasil: transitoriedade e decoração temática. A transitoriedade reside no fato de que o ápice da comemoração se resume ao momento da festa, que ocorre somente por algumas horas, não sendo viável comprar produtos para um evento transitório, mesmo possuindo recursos para isso. Já a decoração temática se volta para o desejo de acrescentar um tema ao motivo da comemoração (mesiversário, aniversário, formatura) e de acompanhar as tendências temáticas do mercado sem repetir o mesmo tema nas festas, optando pelo aluguel de peças.

O número de fotos registradas por loja ocorreu conforme a organização espacial dos produtos, permitindo mais (ou menos) registros em ângulos diferentes. Geralmente, as lojas exclusivas para aluguel exibem decoração temática com itens em conjunto, ocupando o mesmo espaço. Já as lojas para venda e aluguel, ou somente venda, apresentam mais produtos em espaços diferentes. Feita a explanação da lista de lojas, segue a análise descritiva e interpretativa dos modos de comunicação e recursos semióticos em uma das lojas.

4.1 Modos e recursos semióticos encontrados em uma das lojas

Os dados da pesquisa, cujo link já foi disponibilizado e é retomado novamente em nota de rodapé¹³, envolveram o levantamento de modos e recursos semióticos que foram sintetizados em quadros individuais para cada uma das seis lojas. Neste artigo, os resultados referem-se a uma das lojas, mostrando fotos com ângulos relacionados à fachada frontal e à entrada, ao lado direito, esquerdo e centro da loja. A escolha se

13 Dados da pesquisa. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1k6VmEX-2YFmurSfsmez5zEbXD764LfsP>. Acesso em: 09 nov. 2023.

justifica devido à natureza desse gênero acadêmico e à inserção de um novo critério: lojas que apresentassem recursos semióticos em suas fachadas relacionados ao universo infantil: nomes, letras coloridas, formas, ícones, etc. As fachadas dessas lojas podem ser visualizadas na Fig. 1.

Figura 1 – Fachadas das seis lojas que autorizaram a pesquisa



Fonte: Dados da pesquisa. Fotos registradas pelos autores em abril de 2023.

A Fig. 1 mostra na primeira linha, da esquerda para a direita, as lojas Adoleta, Al Plast Festas e Descartáveis, Art Luz Festas e Locação. Na segunda linha, na mesma direção, aparecem as lojas: Ateliê Tok Criativo, Casa Otacílio Embalagens e Descartáveis; Sonhos de Festa Decorações. Entre essas lojas da Fig. 1, somente duas atenderam a esse novo critério: Adoleta e Sonho de Festa Decorações. A opção foi pela loja Adoleta por atuar com venda e aluguel de produtos, já que a outra atua unicamente com aluguel. Na sequência, há ilustrações com fotografias da loja Adoleta e a descrição dos modos e recursos semióticos interpretados como mais evidentes. Após cada ilustração, segue uma análise descritiva e interpretativa baseada nas categorias analíticas da GDV e da ADEsp, eleitas para análise conforme já explicadas. A primeira é a Fig. 2, que mostra a fachada e a entrada da loja Adoleta.

Figura 2 – Fachada e entrada da loja Adoleta, modos e recursos semióticos

	Modos de significados	Recursos semióticos correspondentes
	Escrito/verbal	Adoleta, sua festa começa aqui! (nome e slogan).
	Visual	Fachada com nome da loja e slogan; letras arredondadas e coloridas; ícones de balões e nuvens; plano de fundo.
Espacial	Fachada, porta de entrada ampla; piso térreo comercial; colunas de sustentação; casa residencial no 1º andar.	

Fonte: Dados da pesquisa. Foto registrada pelos autores em 18/04/2023.

É importante destacar que a discussão que segue apresenta os modos de significados por parágrafos para fins didáticos, mas os modos estão interligados e os recursos semióticos se realizam em mais de um modo de significado. Essa escolha é necessária em caso de a leitura deste artigo ser feita por um pesquisador iniciante na área.

O foco da pesquisa está nos modos visual e espacial, porém o modo verbal é descrito por conta da característica multimodal inerente aos textos. Na Fig. 2, se o leitor ampliar a ilustração, é possível observar o modo verbal materializado pela palavra, Adoleta, que identifica o nome da loja, e pela frase, “sua festa começa aqui!”, vista como slogan. Conforme o dicionário informal¹⁴, a palavra Adoleta advém da palavra francesa “*Andouillette*”, uma brincadeira infantil brasileira na qual os participantes se agrupam em roda, batem na mão do outro e cantam a música “Adoleta”. Já o slogan é uma escolha que associa a festa à brincadeira e à música, sugerindo que a festa inicia na loja. Para propagar o que é esse segmento comercial, o produtor da mensagem utilizou outros recursos semióticos que evidenciam esse modo verbal, como visto a seguir.

O modo visual foi explorado para comunicar o nome desse estabelecimento comercial, o que mostra ao leitor a simultaneidade desses modos quando se comunica uma mensagem e a dificuldade em separá-los em uma análise. A categoria valor de informação auxilia no entendimento de que o nome da loja, evidenciado na fachada, recorre a alguns recursos semióticos tipicamente visuais: escrito sobre um plano de fundo claro; posicionamento central no topo, letras arredondadas, tamanho maior que a frase do slogan, letras coloridas e entre os balões que são ícones do universo infantil. Essa é a informação principal a ser vista. A categoria saliência nos leva a interpretar o tamanho

¹⁴ Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/adoleta/>. Acesso em: 10 set. 2023.

e a forma das letras do nome da loja como potencializadores dessa informação central se comparados às letras do slogan. Já a categoria estruturação possibilita observar os balões, a forma das letras e as cores rosa, azul e amarelo como elementos interligados e típicos do universo infantil. Isso complementa o modo verbal em termos de comunicar o nome de uma loja voltada para o público infantil.

No contexto desta pesquisa, o modo espacial é o potencializador da comunicação de mensagens em uma loja comercial vista como texto, unindo-se aos outros modos. No caso de uma loja voltada para produtos de festas infantis, as características esperadas no contexto brasileiro são: fachada atrativa, porta aberta para entrada, espaços de trânsito entre os corredores, produtos coloridos na loja e ícones de personagens infantis, sendo recursos semióticos definidores desse gênero espacial, diferenciando-o de uma escola ou uma igreja, por exemplo. Nesse sentido, o modo espacial se materializa por meio de elementos físicos e estruturais do espaço e por elementos variáveis do ambiente, considerando primeiramente a categoria ligação (*binding*), conforme a ADEsp. Na Fig. 2, esses elementos se encontram na fachada, na porta de entrada ampla, no piso térreo e na ausência de barreiras para o acesso, sugerindo um espaço aberto, uma possível sensação de segurança perpassada pela amplitude da entrada e permeabilidade do interior da loja para o exterior, já que a porta está sempre aberta durante o horário comercial. Já a categoria vínculo (*bonding*) possibilita caracterizar essa fachada como repleta de atributos simbólicos visuais relacionados ao universo infantil: cores, formas e balões.

Na sequência, a Fig. 3 mostra a entrada da loja pelo lado esquerdo, em captura da visão diagonal dentro dela, próximo ao balcão para pagamento.

Figura 3 – Entrada da loja Adoleta pelo lado esquerdo, modos e recursos semióticos

	Modos de significados	Recursos semióticos correspondentes
	Escrito/verbal	Mãe; Parabéns.
	Visual	Temática infantil da turma da Mônica; mesa de madeira com base de ferro; painel pallet; balões em amarelo, azul, vermelho e verde; formato de coração e das letras; vasos; caixas; bailarinas; bandejas; arranjos.
	Espacial	Corredor moderadamente livre; boa iluminação e ventilação; organização dos produtos em mesas; piso com cerâmica branca.

Fonte: Dados da pesquisa. Foto registrada pelos autores em 18/04/2023.

O modo verbal é identificado pelo nome “mãe”, sobreposto no painel em formato de coração e exposto na parede, e pela escrita de “Parabéns”, que forma uma faixa decorativa na frente da mesa temática da turma da Mônica. O primeiro nome se explica porque a pesquisa de campo foi realizada próxima ao Dia das Mães, mostrando que a decoração temática da loja se adéqua às comemorações sazonais. O segundo nome sinaliza o momento de parabenização que se repete nas festas, relacionando esse momento da comemoração aos produtos expostos.

O modo visual é percebido pelos recursos semióticos relacionados às cores da temática infantil da turma da Mônica – amarelo, azul, vermelho e verde – e aos ícones dos personagens, bem como por outros elementos agrupados, representativos de decoração para festa infantil no Brasil: mesa, painel pallet, balões em formato de coração, vasos, caixas, bailarinas, bandejas e arranjos com folhagem. Pela categoria valor de informação é possível observar que a mesa temática se destaca, aparecendo na imagem do lado direito como informação nova, embora quando se entre na loja ela esteja do lado esquerdo. Soma-se a isso a saliência visual do painel em *pallet*, devido ao tamanho maior, e da mesa em madeira que reúne os elementos da temática, provavelmente destinados a aluguel. A categoria estruturação permite interpretar uma conexão entre os elementos em termos do material em madeira e das cores representativas desses personagens infantis, repetidas nos balões, bandejas e vasos, fortalecendo a temática da decoração.

No modo espacial, a categoria ligação possibilita perceber esse espaço da loja como moderadamente livre em termos de segurança devido à entrada ampla pela porta; ao espaço moderado entre parede, piso e teto; à claridade causada pela iluminação e pela cor branca do piso, teto e parede; à ventilação; e ao espaço do corredor de passagem causado pelo recuo de móveis. Esses aspectos mostram um espaço não enclausurado, com visualização para o exterior e trânsito facilitado pelo espaço livre. Já a categoria vínculo possibilita um olhar para alguns elementos variáveis do ambiente, vistos como elos de identificação com o universo infantil: cores, ícones dos personagens da turma da Mônica e balões, considerados respectivamente como atributos simbólicos da temática e da festa infantil. Esses elementos da categoria vínculo também são recursos semióticos do modo visual, confirmando o que é apontado por Van Leeuwen (2005) sobre a realização de um mesmo recurso semiótico em mais de um modo de significado.

A Fig. 4, na sequência, mostra a continuidade da entrada dessa loja pelo lado esquerdo, no trajeto logo após a mesa temática da turma da Mônica.

Figura 4 – Lado esquerdo da loja Adoleta, modos e recursos semióticos

	Modos de significados	Recursos semióticos correspondentes
	Escrito/verbal	Confeitaria; Bomboniere; Briga? Só se for...
	Visual	Placas com fundo preto e amarelo; prateleiras abertas com produtos multicoloridos.
	Espacial	Corredor fortemente livre; boa iluminação e ventilação; divisão entre corredores por meio de prateleiras; organização dos produtos por categorias em prateleiras; piso, parede e teto claro.

Fonte: Dados da pesquisa. Foto registrada pelos autores em 18/04/2023.

No modo verbal, as palavras escritas nas placas maiores com fundo amarelo sinalizam os tipos de produto encontrados naquele lado do corredor: “Confeitaria” e “Bomboniere”, repetindo o nome da loja e sua logo. A palavra “confeitaria” evidencia a presença de materiais e produtos utilizados por profissionais que atuam na área. Já “bomboniere” tem origem francesa, *bonbonnière*, conforme o Dicionário Priberam¹⁵, referindo-se ao recipiente onde se guardam os bombons. Há ainda uma placa menor, na primeira coluna, com a frase humorística: “Briga? Só se for...,” e o ícone de um brigadeiro. Ou seja, briga não, mas brigadeiro sim!

No que diz respeito ao modo visual, ele é percebido por diversos recursos semióticos. As três placas mencionadas podem ser interpretadas como recursos menos salientes por ocuparem tamanho menor no espaço com relação aos outros itens. Já os recursos semióticos mais salientes são as prateleiras do lado esquerdo e do lado direito, que são longas e exibem produtos comestíveis e decorativos com variedade de formas, tamanhos e cores, caracterizando o espaço da natureza comercial da loja. Assim, o valor de informação desse corredor está exatamente nessas prateleiras de ambos os lados, interligadas pelo espaço de passagem vazio do corredor. A saliência está nas cores e nas formas dos diversos produtos destinados à venda, cujos preços estão nas bordas externas das prateleiras, diferente da mesa temática, na Fig. 3, destinada provavelmente para aluguel. Em termos de estruturação, os elementos são conectados seguindo um padrão de cada lado: no esquerdo, produtos de confeitaria e bombons, como informação

¹⁵ Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/bonbonniere>. Acesso em: 24 abr. 2023.

familiar; já no direito, materiais plásticos e descartáveis, como embalagens e suportes para bolo, sendo informação nova de itens utilizados em festas contemporâneas.

No modo espacial, a categoria ligação explica a possível percepção de segurança advinda desse espaço no meio do corredor, bem como da iluminação com várias lâmpadas fluorescentes, dos ventiladores em pontos estratégicos pela loja, da cor clara no piso, teto e parede, que caracterizam o corredor em questão como fortemente livre. Ademais, mesmo com as pilastras presentes, o espaço continua demasiado livre para o cliente se movimentar, observar e escolher os produtos dispostos. A categoria vínculo permite interpretar as guloseimas e seu colorido como elos de identificação com o universo infantil, sendo ainda elementos semióticos do modo visual. É pertinente registrar um recurso semiótico que não faz parte dos modos de significados elencados na Fig. 4: o cheiro de doces. Ele é uma das características mais marcantes desse corredor, podendo corresponder ao modo olfativo.

Na sequência, a Fig. 5 mostra o corredor do lado direito da loja, intitulado de festas e descartáveis, com ângulo capturado do centro para o fundo da loja.

Figura 5 – Lado direito da loja Adoleta, modos e recursos semióticos

	Modos de significados	Recursos semióticos correspondentes
	Escrito/verbal	Adoleta; sua festa começa aqui; Festas; Descartáveis
	Visual	Prateleiras com recipientes plásticos coloridos; prateleiras com descartáveis na cor branca, cinza e preta; mesa temática com painel montado ao fundo.
	Espacial	Corredor moderadamente livre, boa iluminação e ventilação; organização dos produtos por categorias em corredores e prateleiras; piso, parede e teto claro.

Fonte: Dados da pesquisa. Foto registrada pelos autores em 18/04/2023.

Nesse lado direito da loja, o modo verbal é identificado pelas palavras “Festas” e “Descartáveis” em placas posicionadas no teto, sinalizando a característica do corredor. Assim como na Fig. 4, essas placas mostram o nome da loja e sua logo. A palavra “Festas” evidencia a presença de uma variedade de produtos como painéis e/ou cartazes para parede, balões temáticos, centros de mesa, entre outros; enquanto “Descartáveis”

sugere o caráter passageiro e substituível dos produtos concebidos para curto prazo de uso.

Sobre o modo visual, os recursos semióticos mais evidentes são os dispostos em prateleiras com recipientes plásticos coloridos e balões temáticos do lado esquerdo, próximos à placa "Festas". Os demais, do lado direito, apresentam produtos descartáveis na cor branca, cinza e preto, sendo cores menos atrativas. Essas informações verbais das placas no topo constituem a informação promissora do corredor; já os produtos dispostos nas prateleiras esquerda e direita correspondem, respectivamente, às informações familiares e às novas. Assim, a informação familiar é a festa infantil bem colorida enquanto a informação nova está na utilização de descartáveis nas festas devido à praticidade. Ao fundo do corredor há uma mesa temática com painel *pallet* com elementos do tema 3 Palavrinhas¹⁶, provavelmente para aluguel.

No modo espacial, por meio da categoria ligação, esse espaço pode ser visto como moderadamente livre, assim como no corredor anterior. Isso decorre do razoável distanciamento entre piso, parede e teto e suas cores claras; da boa iluminação com lâmpadas fluorescentes; do ventilador na parede; da organização dos produtos por categoria em prateleiras. Detalhes como a pilastra no meio ou a parte do teto mais baixa não parecem impactar a amplitude desse corredor. Na categoria vínculo, a interpretação ocorre baseada nos elementos coloridos das prateleiras do lado esquerdo e na mesa temática ao fundo, que funcionam como atributos simbólicos de uma festa infantil. Já os elementos nas prateleiras da esquerda estariam relacionados a qualquer evento devido às cores cinza, branco e preto. Esses elementos da categoria vínculo também são recursos semióticos do modo visual.

Na sequência, a Fig. 6 mostra a parte central da loja, onde há duas estantes no meio para dividir a passagem entre corredores do lado esquerdo e direito, já vistos. O ângulo captado foi na passagem central para o corredor direito, com visão diagonal mais ao fundo da loja.

16 Um canal infantil cristão no YouTube voltado para o público infantil cristão.

Figura 6 – Centro da loja Adoleta, modos e recursos semióticos

	Modos de significados	Recursos semióticos correspondentes
	Escrito/verbal	Preços nas bordas; marca das bexigas; temas infantis.
	Visual	Prateleiras com produtos diversificados (descartáveis, recipientes plásticos e temáticos, balões personalizados).
	Espacial	Corredores moderadamente livres; Boa iluminação; piso com elevação ao fundo, parede e teto claro.

Fonte: Dados da pesquisa. Foto registrada pelos autores em 18/04/2023.

O modo verbal é praticamente impossível de ser visto na fotografia da Fig. 6, pois se restringe às etiquetas adesivas com os preços nas bordas das prateleiras e às marcas de produtos.

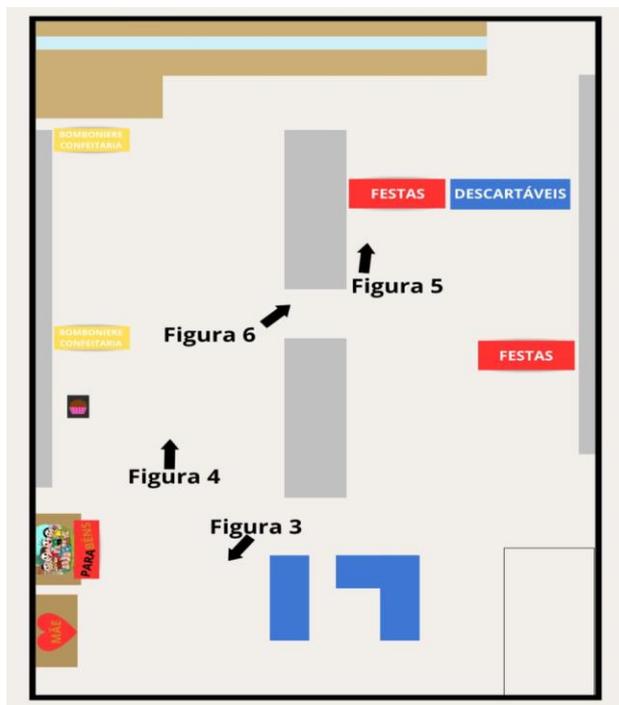
Sobre o modo visual, considerando somente essa estante central e frontal da fotografia, ele é identificado pela variedade de produtos nas cinco prateleiras mostradas nessa estante. As três primeiras exibem itens utilizados para enfeitar as mesas; já as duas últimas trazem diversos totens em miniaturas relacionadas às personagens infantis, dentre eles: A pequena sereia, Peppa, Mickey, Frozen, Aladdin, Pokémon e Roblox¹⁷. Por trás dessas cinco prateleiras, na lateral esquerda, existem pacotes de balões, com diferentes cores e tamanhos; recipientes como jarros e bacias; balões infláveis e temáticos no teto ao fundo.

No modo espacial, a categoria ligação possibilita interpretar esse espaço como moderadamente livre, assim como nas Figuras 3, 4 e 5. Isso se explica pela distância relativa entre paredes, piso e teto, boa iluminação e ventilação, organização espacial da mobília e dos produtos no espaço. Mesmo observando o teto mais baixo em algumas partes, o piso elevado ao fundo, as cerâmicas brancas com tons diferentes, essa interpretação do espaço permanece. Na categoria vínculo, os atributos simbólicos do universo infantil são os balões temáticos coloridos e infláveis, miniaturas de personagens infantis e pacotes de balões.

Após todas essas ilustrações, é possível imaginar uma visão geral da loja sintetizada na Fig. 7.

¹⁷ Um jogo digital que vem ganhando destaque mundial nos últimos anos.

Figura 7 – Visão geral da loja Adoleta



Fonte: Elaborado pelo bolsista por meio do programa Canvas.

A Fig. 7 representa os espaços observados e sinaliza o local aproximado onde as fotografias anteriores foram captadas. Observem que a entrada da loja estaria na base, em frente a esses balcões azuis. As palavras **Figura** e os **números** com setas indicativas sinalizam os ângulos de captura dos espaços nas respectivas fotografias. A Fig. 3 mostra aquela entrada da loja pelo lado esquerdo; a Fig. 4 apresenta a continuidade da entrada da loja por esse mesmo lado; a Fig. 5 ilustra o ângulo de captura do corredor intitulado de festas e descartáveis; a Fig. 6 aponta a parte central do interior da loja entre uma das estantes divisórias de passagem.

Em síntese, na loja Adoleta é possível perceber que os modos visual e espacial de significados predominam com relação ao modo verbal, como é de se esperar por se tratar de uma loja comercial no segmento de festas infantis. As categorias valor de informação, saliência e estruturação da metafunção composicional (GDV) foram eleitas por direcionar um olhar sobre a relação da distribuição e a organização de elementos do modo visual na imagem. Já para tecer um olhar voltado para a relação de possível interação entre o texto espacial e o observador/cliente, no modo espacial, as categorias ligação (*binding*) e vínculo (*bonding*) da metafunção interativa (ADEsp) foram pontuais.

O modo verbal está presente na fachada da loja para identificar seu nome e sinalizar o tipo de negócio, bem como em placas nos corredores para sinalizar os produtos que podem ser encontrados. Esse modo de comunicação utilizou como recursos

semióticos tanto as palavras escritas quanto o formato das letras, as cores e as formas como ícones relacionados à infância, sendo esses últimos considerados também recursos semióticos no modo visual. Este, por sua vez, apresenta ainda como recursos semióticos em destaque as mesas e as prateleiras com seus produtos coloridos, sejam eles comestíveis, descartáveis ou de decoração. Nesse caso, a decoração é voltada para ícones de personagens infantis, organizados simetricamente nos corredores da loja. Paralelo ao modo visual, o modo espacial se destaca pelo espaço nos corredores, pela distância relativa entre os elementos da estrutura física e pelos elementos variáveis do ambiente, que também são visuais. No caso dos elementos variáveis do ambiente, há também um entrecruzamento de recursos semióticos nas categorias ligação e vínculo, a exemplo dos ícones de personagens infantis que se agrupam em mesas no piso e em painéis nas paredes.

Ainda sobre o modo espacial, é o espaço interno com passagem livre nos corredores que marca os locais de frente às prateleiras abertas com produtos em exposição para o cliente/observador interagir. A abertura ampla da entrada, a claridade da estrutura física, a iluminação natural ou artificial e a climatização são elementos que contribuem para o cliente se sentir seguro e confortável naquela loja, podendo prolongar sua estadia ali. A loja não apresenta produtos empilhados pelo chão ou desorganizados nas prateleiras que impeçam a circulação de ar e a movimentação dos clientes. Ademais, os elementos podem ser vistos de perto e tocados pelos clientes, contribuindo para estabelecer uma interação.

Assim, os resultados apontam uma loja que comunica a representação da festa infantil a partir de fachada com seu nome – Adoleta – como uma festa relacionada à música e à brincadeira, mas logo na entrada da loja isso se altera porque a representação da festa se dá via uma decoração temática, adicionada a motivo da comemoração em si. Nesse sentido, as prateleiras exibem quais produtos de decoração estão em alta e os diversos temas. Os resultados revelam ainda que as festas infantis são caracterizadas pelo aluguel de mobília, painéis, produtos descartáveis e elementos temáticos de acordo com personagens infantis clássicos ou em evidência na época.

É relevante refletir sobre os discursos implícitos voltados para uma infância festiva, consumista, exclusiva de crianças oriundas de famílias favorecidas economicamente, privilegiando esse grupo social. Existem infâncias excluídas que não levam lucro ao mercado e crianças que não celebram datas comemorativas com festas ou que não compreendem o significado de comemorações assim, moldadas por e para adultos. A próxima seção apresenta as últimas considerações até o momento.

5 Últimas considerações

Este artigo, oriundo de uma pesquisa PIBIC voltada para a multimodalidade em lojas de produtos de festas infantis em Guarabira/PB, discutiu a possibilidade de leitura além

do verbal em uma dessas lojas, trazendo à tona os modos visual e espacial. A leitura respaldou-se na Semiótica Social, GDV e ADEsp.

As lojas com produtos para festas infantis parecem ser um meio de negócio viável que tem se sustentado há décadas, não somente com venda de produtos, mas também com o aluguel de alguns itens. Por meio da análise de uma das lojas como texto espacial, foi possível perceber que não se trata somente de uma loja comercial cuja finalidade é vender ou alugar produtos para festa infantil, mas também fortalecer discursos sobre uma infância comemorada com festas. Isso não se trata de uma escolha da loja em si, mas é pré-determinada pela sociedade mediante ideias e produtos para uma infância festiva comemorada com temas em alta, aluguel de peças, produtos descartáveis e guloseimas.

Por último, é válido pontuar que não se trata de uma questão de apontar essa forma de comemoração como certa ou errada, mas de provocar uma reflexão para se investigar esses textos multimodais do cotidiano, comuns aos nossos olhos. Nesse sentido, o objetivo do artigo foi cumprido ao evidenciar a multimodalidade em uma loja como texto, contribuindo para romper a concepção de texto arraigada somente ao verbal. Outro ponto é que embora este artigo tenha se detido em uma loja, em futuros trabalhos, outras lojas podem ser contempladas assim como outros modos de significação e categorias analíticas.

| Agradecimentos

Gratidão ao PIBIC/CNPq pelo apoio financeiro de bolsa para o pesquisador. Gratidão aos proprietários das lojas pela cordial recepção da equipe do projeto e pela permissão em realizar a pesquisa. Agradecimento especial ao bolsista e aos voluntários pelo desenvolvimento da pesquisa e escrita conjunta deste artigo.

| Referências

CALLEGARO, E. K.; MARTINS, N. B.; KADER, C. C. C. Análise do prédio da Reitoria da Universidade Federal de Santa Maria sob a ótica da Semiótica Espacial. *Caminhos em Linguística Aplicada*, Tabaté, v. 10, n. 1, p. 127-146, 2014.

FERNANDES, C.R.P. É festa! Um olhar para o discurso espacial de cenários temáticos infantis. *In: Colóquio de Pesquisas em Semiótica Visual e Multimodalidade*, 2019, João Pessoa-PB. *Anais* [I Colóquio de pesquisas em semiótica visual e multimodalidade: diálogos entre multimodalidade e infância]. João Pessoa-PB: Editora UFPB, 2019a. p. 77-94. Disponível em: <https://cpsmcolouio.weebly.com/>. Acesso em: 10 fev. 2020.

FERNANDES, C. R. P. A paisagem linguística e a multimodalidade em fachadas de casas de festas infantis: um diálogo possível. *Revista Prolíngua*, João Pessoa, v. 14, n. 2, p. 45-59, ago./dez. 2019b. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/prolingua/article/view/48738/30242>. Acesso em: 16 jul. 2020.

FERNANDES, C. R. P. *Parabéns pra você! Cenários temáticos em festas infantis: um olhar para o discurso espacial a partir da multimodalidade e semiótica social*. 2022. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022.

GUALBERTO, C. L. *Muito além das palavras: leituras multimodais a partir da semiótica social*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2017.

GUALBERTO, C. L.; PIMENTA, S. M. O.; SANTOS, Z. B. Leitura e produção textual no contexto acadêmico: práticas e reflexões a partir da multimodalidade e da Semiótica Social. In: GUALBERTO, C. L.; PIMENTA, S. M. O.; SANTOS, Z. B. *Multimodalidade e Ensino: múltiplas perspectivas*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2018. p. 13-35.

GUALBERTO, C. L.; SANTOS, Z. B. Multimodalidade no contexto brasileiro: um estado de arte. *D.E.L.T.A.*, v. 35, n. 2, p. 1-30, 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/delta/article/view/45274>. Acesso em: 30 jul. 2020.

HALLIDAY, M. A. K. *Language as Social Semiotic*. London: Arnold, 1978.

HODGE, R.; KRESS, G. Social Semiotics. In: HODGE, R.; KRESS, G. *Social Semiotics*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1988. p. 1-12.

KALANTZIS, M.; COPE, B. *Literacies*. [S. l.]: Cambridge University Press, 2012. Disponível em: https://tuxdoc.com/download/kalantzis-m-cope-b-2012-literaciespdf-4_pdf. Acesso em: 26 jul. 2020.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. *Multimodal Discourse: The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold, 2001.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. *Reading images: the grammar of visual design*. London: Routledge, 2006.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. *Fundamentos de Metodologia Científica*. 8. ed. São Paulo: Atlas, 2017.

NASCIMENTO, R.; BEZERRA, F.; HEBERLE, V. Multiletramentos: iniciação à análise de imagens. *Linguagem e Ensino*, Pelotas, v. 14, p. 529-552, jul./dez. 2011.

PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. *Metodologia do Trabalho Científico e Técnicas de Pesquisa e Trabalho Científico*. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013. Disponível em: <http://migre.me/eqVxf>. Acesso em: 21 maio 2016.

RAVELLI, L. J.; MCMURTRIE, R. J. *Multimodality in the Built Environment Spatial Discourse Analysis*. London and New York: Routledge, 2016.

RAVELLI, L.; HEBERLE, V. Bringing a museum of language to life: the use of multimodal resources for intetactional engagement in the Museu da Língua Portuguesa. *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, Belo Horizonte, v. 16, n. 4, p. 521-546, jun. 2016.

STENGLIN, M. *Packaging Curiosities: Toward a Grammar of Three Dimensional Space*. Sidney: University of Sydney, 2004.

STENGLIN, M. *et al.* Space odyssey: a guided tour through the semiosis of three dimensional space. *Visual Communication*, Los Angeles, v. 8, n. 1, p. 35-64, 2009.

VAN LEEUWEN, T. Semiotic principles. In: VAN LEEUWEN, T. *Introducing Social Semiotics*. 1. ed. [S. l.]: Routledge Taylor & Francis Group, 2005. p. XI-89.

Como citar este trabalho:

FERNANDES, Cláudia Regina Ponciano; NASCIMENTO, Maurício Silva do; ALVES, Ana Isabela Fernandes; ROCHA, Jandeilson Lira A multimodalidade em lojas para festas infantis: análise do discurso visual e espacial. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 118-141, jul. 2024. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v17i1.18669>.

O MUNDO DA BELEZA E DO SILÊNCIO: ANÁLISE TENSIVA DE “O BOTO COR-DE-ROSA SURDO”

THE WORLD OF BEAUTY AND SILENCE: TENSIVE ANALYSIS OF “O BOTO COR-DE-ROSA SURDO”

Suelismar Mariano FLORÊNCIO BARBOSA¹
Sebastião Elias MILANI²

Resumo: O artigo tem por objeto a tensividade presente ao nível do enunciado no conto “O boto cor-de-rosa surdo” de Suelem Maquiné Rodrigues (2016), em sua versão em língua portuguesa. De acordo à fundamentação teórico-metodológica da semiótica de linha francesa (Fontanille, 2019; Greimas, 2017; Tatit, 2019), pela vertente denominada como semiótica tensiva (Zilberberg, 2006a; 2006b; 2011), objetiva-se demonstrar o acontecimento presente neste discurso. Explica-se principalmente como as cifras afetivas são moduladas em um transporte que, de modo tônico e acelerado, leva a vivência da protagonista ao providencial correlato objetual da admiração. Desta forma, conclui-se que o ápice tensivo de “O boto cor-de-rosa surdo” acontece. Conclui-se que a abordagem semiótica enriquece a análise dos textos produzidos no âmbito da Literatura Surda ao passo que demonstra que o trabalho estético realizado no plano de manifestação dos textos produzidos pela Literatura Surda não prescinde da predicação de valores de ordem figural, o que, do ponto de vista prático, pode contribuir para análise da identidade cultural da comunidade surda, além de auxiliar o trabalho de tradução e interpretação dos textos produzidos em línguas de sinais.

Palavras-chave: Identidade surda. Semiótica. Acontecimento tensivo. Processo de identificação.

¹ Doutorando da USP – Universidade de São Paulo. E-mail: suelismar@usp.br.

² Professor da UFG – Universidade Federal de Goiás. E-mail: sebas@ufg.br

Abstract: The subject of this article is the tense nature of the short story “O boto cor-de-rosa surdo” by Suelem Maquiné Rodrigues (2016). According to the theoretical-methodological foundation of French semiotics (Fontanille, 2019; Greimas, 2017; Tatit, 2019), through the aspect known as tensive semiotics (Zilberberg, 2006a; 2006b; 2011), the aim is to demonstrate the event present in this discourse. It mainly explains how the affective figures are modulated in a transport that, in a tonic and accelerated way, takes the protagonist’s experience to the providential object correlate of admiration. In this way, we conclude that the tensive apex of “O boto cor-de-rosa surdo” takes place. Thus, the semiotic approach enriches the analysis of texts produced within the scope of Deaf Literature, as it demonstrates that the aesthetic work carried out on the level of manifestation of texts produced by Deaf Literature does not dispense with the predication of figural values, which, from a practical point of view, can contribute to the analysis of the cultural identity of the Deaf community, as well as helping with the translation and interpretation of texts produced in sign languages.

Keywords: Deaf identity. Semiotics. Tensive occurrence. Identification process.

| Introdução

Trata-se de vislumbrar como o sujeito consegue que “o mundo se torne, segundo palavras de Goethe, “seu” mundo (Zilberberg, 2011, p. 284).

Os estudos sobre a linguística das línguas de sinais frequentemente baseiam-se em *corpora* de análise recortados da Literatura Surda, conjunto de manifestações textuais da comunidade surda, que reproduz a perspectiva única sobre o mundo destes sujeitos, muitas vezes explorando questões relacionadas à identidade surda, comunicação, acesso à linguagem e às experiências pessoais. Essa forma de literatura é uma parte importante da cultura surda e tem como especificidade uma preocupação com o trabalho estético e retórico durante a produção textual, cuja função, muitas vezes, está voltada para a recreação e comoção dos espectadores.

Uma análise preliminar (Florêncio Barbosa, 2024) aponta a possibilidade de análise de como o plano de expressão das línguas de sinais é mobilizado para que se alcance tais efeitos de sentido, tendência para a qual a maioria dos estudos que se preocupam com a denominada **Libras estética** (Sutton-Spence, 2021) tem se voltado recentemente, o que, por si só, já representa outras e importantes possibilidades de investigação semiótica. Contudo, a análise de um objeto semiótico precisa levar em conta a totalidade do texto. Assim, ao analista resta a preocupação de apontar não só o trabalho com o plano de expressão deste tipo de texto, de ordem concreta e figurativa, mas também o modo como este é engendrado desde as categorias mais abstratas e figurais, no plano de conteúdo.

Tendo isso em vista, o presente artigo tem como objetivo principal demonstrar como ocorre, pelo **ponto de vista do enunciado**, o **acontecimento** presente no discurso manifestado em **língua portuguesa** do conto “O boto cor-de-rosa surdo” de Suelem Maquiné Rodrigues (2016). Para tanto, tem-se como objetivos específicos a) descrever o percurso gerativo de sentido do conto enquanto b) explica-se o jogo de tensões em torno do qual todos os elementos do discurso são construídos. A escolha deste texto enquanto *corpus* de análise justifica-se pelo fato de que, para além das várias manifestações, o conteúdo deste conto apresenta quantidade vária e suficiente de ilações para se alcançar o objetivo principal deste trabalho.

A presente pesquisa justifica-se pela necessidade de enfatizar a importância de uma análise que vise a globalidade do texto enquanto unidade de sentido. Apesar de a tradição semiótica ter se voltado para os problemas do conteúdo, deixando, portanto, as preocupações com o plano de expressão para um segundo momento (Greimas; Courtés, 2008, p. 300), correspondente, inclusive e principalmente, às últimas três décadas de pesquisa da teoria, assume-se que qualquer empreendimento que vise investigar o trabalho com o plano de expressão, precisa, antes de tudo, se preocupar com o modo como esses efeitos de sentido são articulados pelo plano de conteúdo. Isso é o que possibilitará que, ao final, a análise possa ser estendida para discussões sobre as compatibilidades existentes entre ambos os planos.

As contribuições teóricas deste trabalho estão em reafirmar a importância do nível figural para toda conversão que se realize nas demais camadas superficiais e figurativas do texto, ao passo que, pelo ponto de vista prático, indica oportunidades de um aprofundamento das questões em torno de como são construídas as noções de identidade surda, além de possibilitar ao profissional tradutor e intérprete das línguas de sinais um aparato para uma sinalização mais adequada aos valores profundos subjacentes às manifestações culturais da comunidade surda.

Nas seções seguintes, os pontos apresentados por esta introdução são mais bem delineados. Em primeiro momento é realizada uma breve revisão da noção de Literatura Surda e o modo como a preocupação com a afetividade está inerente a sua produção. A seguir, são apresentadas as escolhas metodológicas realizadas a partir do ferramental teórico da semiótica de linha francesa. A terceira seção é responsável pela descrição da análise empreendida, na sequência da qual são apontadas, nas considerações finais, as principais conclusões, contribuições teóricas, implicações práticas e possíveis limitações deste trabalho.

1. A literatura surda e o trabalho com a afetividade

Nos últimos anos, os estudos acerca da surdez e das pessoas surdas têm passado por transformações significativas, adotando novas perspectivas e terminologias. Ao invés de enfatizar a surdez como uma deficiência a ser corrigida, tem havido uma valorização crescente da diferença na compreensão da surdez (Dall’asen; Pieczkowski, 2022). Ao

longo do tempo, a abordagem predominante foi a de reabilitação dos surdos por meio de implantes de aparelhos auditivos, com o objetivo de torná-los “normais” e integrados à comunidade ouvinte. No entanto, essa perspectiva médica tem sido questionada, e a surdez tem sido cada vez mais reconhecida como uma identidade cultural única, com sua própria língua, no caso do Brasil, a Língua Brasileira de Sinais (Libras).

Segundo Sutton-Spence (2021), os aspectos identitários dos sujeitos surdos são manifestos por eles por meio de uma literatura própria a sua comunidade cultural, a Literatura Surda. Para a autora, a literatura produzida pelos surdos “é uma forma linguística de celebrar a vida surda e a língua de sinais” e “mescla a língua, as imagens visuais e a dança, sendo uma mistura de sinais e gestos, uma literatura do corpo e uma literatura de performance” (Sutton-Spence, 2021, p. 26).

No presente trabalho, embora o enfoque principal não esteja direcionado à análise da manifestação em Língua Brasileira de Sinais (Libras) do texto selecionado como *corpus* de aplicação, importa considerar que sua produção se insere no contexto da Literatura Surda. A relevância desta informação está no fato de que, segundo Sutton-Spence (2021, p. 47 *passim*), a literatura produzida pela comunidade surda é uma forma artística que busca *emocionar* e *impactar* sua audiência por meio de uma rica combinação de recursos linguísticos, visuais e performáticos, o que, de partida, já é indício de sua profunda relação com a noção de *afetividade*, cara aos desenvolvimentos mais recentes da semiótica tensiva.

No que Sutton-Spence denomina como **Libras estética**, a expressividade da Língua de Sinais é explorada para transmitir emoções e criar conexões com o público. Para a autora, a literatura produzida pela comunidade surda tem sua relevância afirmada enquanto manifestação da perspectiva visual e experiências vivenciadas pelos surdos, visto que é produzida na língua materna desta comunidade. Apesar de suas semelhanças, cada comunidade surda tem suas próprias particularidades que precisam ser valorizadas e, além do mais, divulgadas. Por esse motivo, Sutton-Spence (2021, p. 24-63) enfatiza que a literatura produzida pelos surdos é vista como uma oportunidade para “brincar” com a língua, assim como a literatura em português, visto que ambas apresentam características estéticas únicas.

Na mesma esteira, Valli (1993, *passim*) defende que os recursos linguísticos das línguas de sinais podem ser utilizados de maneira criativa em formas literárias e artísticas, como a poesia em língua de sinais. Porém, autores como Paul Dudis (2004), Andrade (2015), Morgado (2011) e Klima e Bellugi (1979), que desempenharam importante papel dentro da cultura surda de seus países, chamam a atenção para como estes textos podem prestar-se à análise crítica da relevância de determinados temas dentro da cultura surda ou ainda de como ocorre a produção de seus efeitos estéticos, preocupação que também não está fora do escopo da Literatura em Libras, na maneira como está delimitada por Sutton-Spence (2021, p. 24-32) e por Sutton-Spence e Machado (2023, *passim*).

Assim, a Libras estética observada por Sutter-Spence (2021, p. 24-63) pode ser compreendida numa dimensão retórica³, na qual se busca o “abarcamento da dimensão estésica do discurso”, a partir de um *ethos*, perfil enunciativo de quem diz a mensagem, que busca a adesão afetiva de um *páthos*, “uma imagem que o enunciador faz do que ‘move ou comove’ seu auditório e que estabelece coerções para o discurso” (Fiorin, 2007, p. 14). Segundo Fiorin (*idem*), isso corresponde à consideração dos afetos durante o procedimento de análise. Assim, vê-se bem, pelos estudos mencionados nesta revisão bibliográfica, que todos os recursos que se encontrem como potencialidades dentro do sistema da língua podem ser acionados para ocupar um papel discursivo que vai além de sua função gramatical. Os acentos resultantes dessa operação desempenham a função de enfatizar um ou mais conteúdos e, em certos casos, permitem a emergência de novas significações.

Contudo, evidentemente, a dimensão afetiva não é produzida somente pelo trabalho com plano de expressão, muito menos apreendida somente pela análise do modo como ocorre a enunciação de um texto. Importa também a maneira como os temas e as figuras discursivas são organizados; a hierarquia dos programas narrativos e sua disposição em teia, em paralelo, de modo sequencial etc.; a ampliação, compressão ou elipse de orações, o que resulta na perda de sequências figurativo-temáticas, em pausas e lacunas de sentido na superfície discursiva, em apagamento ou quebra da hierarquia de vozes; a organização sintática e semântica das estruturas fundamentais; bem como os neologismos, reiterações, etc. Quer-se dizer com isso que o texto produzido no âmbito da Literatura Surda precisa lidar tanto com o complexo trabalho estético mediado pelos procedimentos de expressão quanto com a imbricada construção de estruturas tensivas operadas igualmente no plano de conteúdo (Barros, 2021, p. 3; Lima, 2013, p. 55–60; Mancini, 2020, p. 26, *passim*).

Com vistas a demonstrar como a tensividade é gerada desde os níveis mais abstratos do conteúdo, ou seja, no plano do enunciado, um conjunto de ferramentas teóricas propostas pela semiótica de linha francesa é apresentado, na seção seguinte, enquanto escolhas metodológicas para adotadas por este trabalho.

2. Metodologia da semiótica do acontecimento

O objetivo geral deste artigo é demonstrar o acontecimento tensivo presente no discurso em língua portuguesa de “O boto cor-de-rosa surdo”, cuja autora é Suelem Maquiné Rodrigues e que se encontra organizado na obra *Onze histórias e um segredo*:

3 Nos termos como está postulada no quinto capítulo de *Elementos de Semiótica Tensiva* (Zilberberg, 2011, p. 195-224): uma retórica semiotizada. Por vezes, a semiótica tensiva dialoga tanto com os estudos linguísticos da prosódia quanto com a retórica clássica de Aristóteles (Zilberberg, 2011, p. 74-82 *passim*).

*desvendando as lendas amazônicas*⁴, publicada no ano de 2016 pela Professora Ms.^a Taisa Aparecida Carvalho Sales em conjunto com os alunos do 4º período de Letras/ Libras da UFAM. Durante a apresentação da análise realizada, procura-se explicar o jogo de tensões em torno do qual todos os elementos do discurso são construídos. Para tanto, a partir das categorias do nível figural, são descritas as cifras tensivas dispostas no percurso gerativo de sentido, a saber, aquele que desdobra o conteúdo do texto em categorias que partem desde o nível mais elementar e abstrato até o mais concreto e figurativo, a ser mais bem delimitado em breve.

A escolha da versão em língua portuguesa de “O boto cor-de-rosa surdo” enquanto *corpus* de análise baseia-se no fato de este texto fornecer um ponto de partida privilegiado para a análise da tensividade no nível discursivo do texto. A depender do gênero textual, um plano estará mais estabilizado do que o outro, permitindo, neste caso, que a análise prescindia deste último. Assim, uma análise que visa compreender os efeitos de sentidos paroxísticos, gerados durante o nível discursivo da significação de um texto desenvolvido de acordo com o gênero conto, deve se preocupar em selecionar um *corpus* no qual as cifras tensivas sejam as mais mobilizadas quanto possível, possibilitando a identificação eficiente da gramática dos devires em seu percurso gerativo. Nesse sentido, o conto selecionado apresenta quantidade vária e suficiente de ilações para se alcançar os objetivos elencados por este trabalho.

Originalmente publicado em quatro tipos de linguagens diferentes, a saber, Língua Portuguesa (escrita e narrada), escrita de sinais *SignWriting*⁵, tradução em Libras e ilustrações, este texto pode ser analisado sob várias perspectivas semióticas, inclusive a sincrética. Contudo, de acordo com os interesses deste trabalho que estão voltados ao **acontecimento no discurso** do conto, selecionou-se a versão em Língua Portuguesa, não só por se tratar da língua materna dos autores, mas também por ser aquela na qual o trabalho com o plano de expressão está menos evidente do que nos demais tipos de manifestação.

Este artigo adota o modelo teórico-metodológico desenvolvido por Algirdas Julien Greimas (2017) e seus seguidores para analisar questões de significação que não se limitam ao âmbito do signo. A Semântica proposta por Greimas pretende-se uma teoria geral do sentido, ou seja, interessa-se por estudar a produção, a interpretação e a estrutura da significação entendida enquanto processos de geração do sentido nos

4 A obra é distribuída gratuitamente e sua versão em língua portuguesa pode ser baixada em <https://letraslibras.ufam.edu.br/index.php/ultimas-noticias/155-curso-letras-libras-da-ufam-lanca-obra-em-lingua-portuguesa-e-libras-em-parceria-com-o-ifam> e também em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/227710>.

5 *SignWriting* é um sistema de escrita visual desenvolvido para representar línguas de sinais por meio de símbolos gráficos que descrevem a forma da mão, a orientação, a localização no espaço e o movimento dos sinais, permitindo a documentação precisa e rica em detalhes das línguas de sinais. Para saber mais cf. <https://www.signwriting.org/>.

textos, quaisquer que sejam suas formas de manifestação (Fiorin, 1999, p. 180; Greimas, 1973, p. 13-14).

Para levar adiante o seu projeto teórico, Greimas tomou como base o pensamento do linguista dinamarquês Louis Trolle Hjelmslev (1899-1965) que conseguiu reunir em um único modelo as dicotomias saussurianas de **significante/significado** e **língua/fala**. Para Hjelmslev, o texto é o resultado da **semiose**, ou seja, a função semiótica que reúne um **plano de expressão** e um **plano de conteúdo**. É a reunião entre as respectivas **formas** de cada um dos planos, expressão e conteúdo, que constituem, para Hjelmslev, a forma semiótica (Greimas; Courtés, 2008, p. 96, 218, 447-448; Tatit, 2014, p. 353).

O conteúdo é o plano da linguagem responsável pela construção do **discurso**. Greimas o concebeu por meio de um modelo gerativo inspirado nas gramáticas chomskianas denominado de **percurso gerativo de sentido** composto por três principais níveis: **nível fundamental**, **nível narrativo** e **nível discursivo**. Partindo do mais simples e abstrato ao mais concreto e figurativo, ou seja, das estruturas elementares da significação às estruturas narrativas de superfície, a teoria prevê uma gramática (uma sintaxe e uma semântica) que esquematize cada um dos níveis a fim de que as articulações significantes possam ser modificadas, aumentadas e complexificadas progressivamente (Fontanille, 2019, p. 15)⁶.

Contudo, o presente trabalho interessa-se pelas categorias que se estabelecem como pré-condições para a construção da significação e, portanto, são ainda mais abstratas do que aquelas observadas no nível fundamental do percurso gerativo de sentido. Estas categorias estão dispostas no nível figural do discurso (Zilberberg, 2006a, p. 129-147). O figural diz respeito às primeiras estabilizações do nível abissal da significação, ou seja, são os desenhos dos primeiros movimentos da construção do sentido e “justamente por [suas categorias] serem tão abstratas, não estão necessariamente ligadas ao conteúdo, como as categorias da semiótica padrão sempre estiveram” (Lindenberg Lemos, 2016, p. 348). Tais categorias são propostas pelo trabalho desenvolvido por Claude Zilberberg (2006, 2011), autor que colocou a semiotização de Greimas (2017) em interface com a temporalização de Paul Valéry (1973), a ideia de acentuação de Ernst Cassirer (2004) e a musicalização de Gisèle Brèlet (1949), com vistas a “gramaticalizar o afeto”, ou seja, apreender o jogo de forças figurais presente na interface sensível do objeto, de modo a ser possível sua formalização (Zilberberg, 2011, p. 12, 2006a, p. 36).

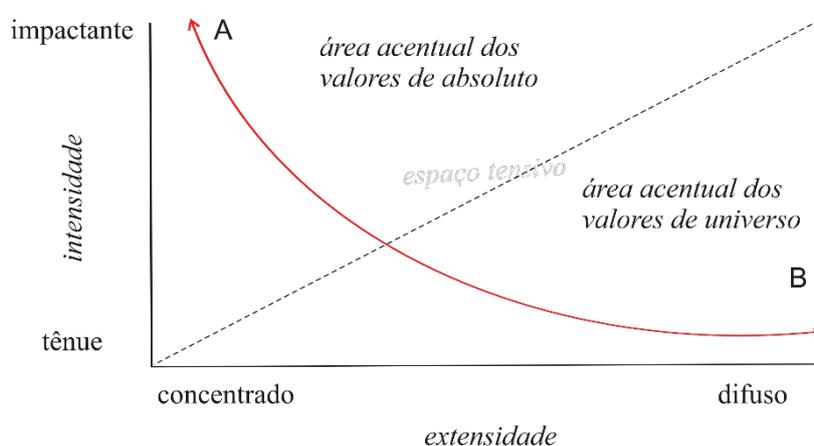
De forma mais delimitada, a **afetividade**, entendida como conjunto de funções que podem ser descritas e analisadas, é assumida como a categoria na qual a **intensidade**, de ordem do **sensível**, rege a **extensidade**, que é da ordem do inteligível. Essas duas

6 Não explicitaremos detalhadamente, neste trabalho, os dispositivos pelos quais operam cada um dos níveis do percurso gerativo, visto que já muitos estudos realizam este empreendimento, contudo, aos leitores não iniciados em semiótica, sugerimos os manuais de Barros (2001) e Fontanille (2019).

dimensões podem ser representadas em um diagrama, com a intensidade ao longo da linha das ordenadas e a extensidade ao longo da linha das abscissas. A correlação complexa entre essas dimensões resulta no **espaço tensivo**, inspirado pelo **campo de presença** de Merleau-Ponty, que descreve o lugar imaginário onde os fatos semióticos são percebidos como uma **tensão** entre valores **emissivos**, da ordem da **continuidade**, ou **remissivos**, que solicitam a **descontinuidade** desde a base figural do texto. Essa tensão inerente ao discurso será convertida posteriormente nas oposições e orientações fundamentais, em conflitos e contratos fiduciários e veridictórios, desequilíbrios ou estabilizações passionais, ou ainda, em quebra ou manutenção de isotopias temáticas e figurativas, nos níveis superficiais do percurso gerativo de sentido.

Assim, a colocação em presença de determinado objeto semiótico de modo acelerado, tônico e inesperado no espaço tensivo corresponde ao ápice da contemplação tensiva, e, por uma lógica concessiva, configura o **acontecimento**. O seu correlato átono, esperado e lento, próprio da ordem enfadonha da regra e cotidianidade das coisas e dos homens, ou seja, ao pensamento implicativo, é denominado como **exercício**. Assim, à análise empreendida neste trabalho interessa compreender a variação do impacto e da disseminação entre um ponto A e um ponto B, ou seja, as modulações pelas quais A se afasta de B em diferentes graus (Zilberberg, 2011, p. 22-27; Greimas, 2017, *passim*), conforme ilustra a Figura 1, a seguir:

Figura 1 – Dimensões tensivas



Fonte: Zilberberg (2011, p. 69, adaptado).

As dimensões da intensidade e da extensidade preveem ainda respectivas subdimensões. A intensidade une o par de subdimensões **andamento** e **tonicidade**, e a extensidade une o par **temporalidade** e **espacialidade**. A combinação entre essas quatro subdimensões gera as alternâncias entre **correlações inversas** (figura 1, acima), de natureza impactante e concentrada, e **conversas**, na qual quanto maior o impacto, maior a difusão. Desta forma, toda grandeza inserida em um espaço tensivo recebe

cifras tensivas que indicam o incremento de **mais** ou **menos** intensidade (tonicidade e andamento) e abrangência (espacialidade e temporalidade) dentro de um universo específico de sentido, e podem ser descritas por um **esquematismo tensivo** que ora ascende à zona acentual, ora descende em direção à zona do inacento (cf. Figura 2, abaixo).

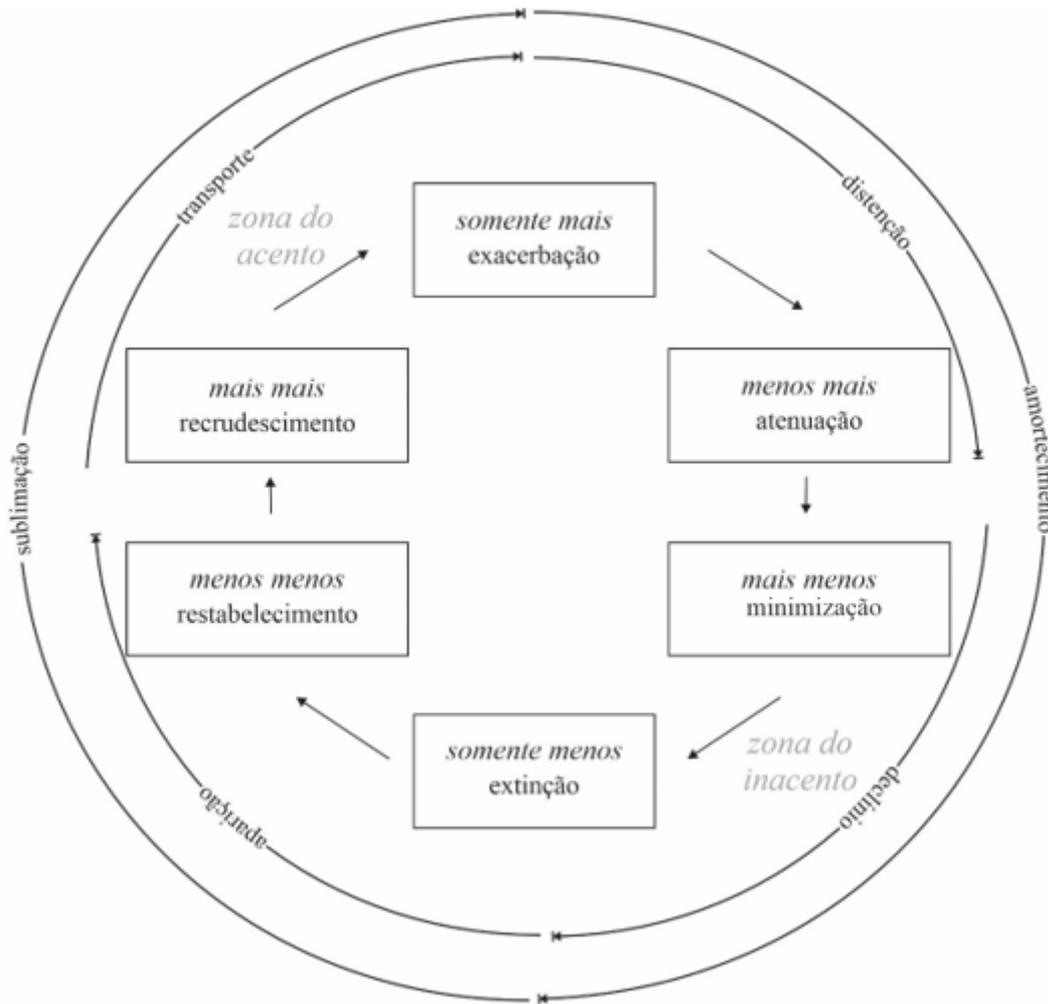
Zilberberg (2011, p. 66) propõe a análise do afeto sob três sintaxes distintas que se preocupam com o incremento de cifras de **mais** e **menos** tensão aos eixos da intensidade e da extensidade do campo de presença, a saber: a sintaxe intensiva, responsável por demarcar e segmentar direções de ascendência e descendência de tensão no texto, a extensiva, delimitadora das operações de triagem e mistura que determinam **valores de absoluto** e **valores de universo** (Figura 1, acima), e a juntiva, que considera as operações de implicação e concessão no texto. Para os interesses deste trabalho, serão consideradas apenas as sintaxes intensiva e juntiva, detalhadamente explicadas nos parágrafos seguintes.

A noção de **esquematismo tensivo** precisa ser mais bem definida. É possível dizer que, à medida que o discurso assume uma cadência mais lenta, o aumento de tensão afetiva, a que se denomina **orientação ascendente** ou **progressiva**, pode ocorrer por uma primeira fase de **restabelecimento**, que, por sua vez, ainda pode ser subdividida em duas etapas distintas: **retomada** e **progressão**; e uma segunda fase denominada **recrudescimento**, também passível de subdivisão em **amplificação** e **saturação**, até que, por fim, alcance a **exacerbação**, lugar das cifras tensivas de somente mais. A orientação **descendente**, denominada **orientação regressiva**, que corresponde ao relaxamento⁷ cognitivo, também segue o mesmo princípio, e propõe a possibilidade das etapas de **moderação** e **diminuição**, para uma primeira fase de **atenuação**; e etapas de **redução** e **extenuação** para uma segunda fase de **minimização**, até que alcance a **extinção**, lugar das cifras tensivas de somente menos (Tatit, 2020, p. 200).

Contudo, graus de concessão podem ser observados em diferentes discursos. Desse modo, um discurso pode ou não demarcar ou segmentar as fases possíveis do esquematismo tensivo. Assim, a depender do modo como o andamento e a tonicidade do texto se intensifiquem mutuamente, diferentes processos de **aparição** ou **transporte**, e de **distenção** ou **declínio**; ou ainda de **sublimação** e **amortecimento** podem ser observados (Zilberberg, 2011, p. 70-72). Com vistas a ilustrar a terminologia empregada nos dois últimos parágrafos acima, elaborou-se a Figura 2, a seguir.

7 Ou, caso se prefira este termo, *laxidão*, conforme propõe Claude Zilberberg em seu *Essai sur les modalités tensives* (1981, p. 7).

Figura 2 – Esquematismo tensivo



Fonte: Tatit (2019, p. 154), adaptado a partir de Zilberberg (2011, *passim*)

Importa dizer ainda que, do ponto de vista da sintaxe juntiva, o exame dos fatos narrados no texto apresenta a fisionomia do sujeito sob duas principais operações, a **implicação** ou a **concessão**. Quando na implicação, a vivência do sujeito tensivo é narrada por um andamento desacelerado e uma tonicidade átona. As subdimensões regidas pelas dimensões da intensidade seguirão, portanto, uma lógica que tenda aos valores universais, de temporalização alongada e espacialização ampla, o que configura o estilo tensivo do **exercício**.

Contudo, pela égide das relações participativas previstas pelo trabalho de Hjelmslev (2010, p. 104), não tardará para que este estado de coisas solicite o seu oposto complementar, a concessão. Nela, os fatos irrompem o campo de presença e o sujeito encontra-se “ao sabor do acontecimento que o despoja, sem a menor cerimônia, das competências

geradoras de sua confiança em si e de sua coragem diante das adversidades da vida cotidiana” (Zilberberg, 2011, p. 285-286), configurando o estilo tensivo do **acontecimento** que se aproxima da noção de **fratura**, postulado por Greimas, à medida que se apresenta como “algo, não se sabe o que, [que] acontece de repente: nem belo, nem bom, nem verdadeiro, mas tudo isso de uma só vez” (Greimas, 2017, p. 78)⁸.

Logo, nosso trabalho está na realização de um mapeamento em pormenores das cifras tensivas devidamente identificadas no conteúdo de “O boto cor-de-rosa surdo”, com vistas a evidenciar as tensões constitutivas de tal objeto semiótico, cujas modulações “conduzem seja ao aumento da tensão afetiva, seja ao relaxamento cognitivo”, ou seja, em certa direção, cujo esquematismo orienta-se à ascendência ou à descendência (Fontanille, 2019, p. 110). Assim, tomando o conto enquanto unidade rítmica, trata-se de demonstrar como o discurso assume uma cadência da tensão afetiva acelerada e tônica, o que resulta no acontecimento tensivo (cf. Zilberberg, 2011, p. 16-17, *passim*).

Conforme ensina Zilberberg (2011, p. 285-286), a irrupção do acontecimento tanto pode ser desastrosa, quanto providencial. É o exame dos fatos narrados no texto que apresentarão a fisionomia do sujeito que só poderá realizar a valorização fórica dos fatos singulares que lhe sucederam após o incremento de cifras tensivas de **menos** à exacerbação do **somente mais**, ou seja, após recuperar ao menos um pouco de sua inteligibilidade na fase de atenuação da tensão. Veremos, na seção seguinte, como o acontecimento tensivo que ocorre na vivência da protagonista de “O boto cor-de-rosa surdo” é por ela assimilado.

Resta dizer que Zilberberg (2011, p. 66) propõe ainda que a análise do afeto deve ser apreendida de acordo com **matrizes** de sobrecontrário átono, subcontrário átono, subcontrário tônico e sobrecontrário tônico, que determinam a inscrição de três tipos de semânticas diferentes à gramática tensiva: a semântica intensiva, responsável pela análise das cifras tensivas de caráter **nulo, tênue, forte e supremo**; a semântica extensiva que, por sua vez, interessa-se por aquelas sob a ótica do **universal, comum, raro e exclusivo**; a semântica juntiva, que, por fim, interessa-se por aquilo que, no campo de presença, apresenta-se como **esperado, inesperado ou surpreendente**. As três semânticas tensivas serão consideradas na análise do conto “O boto cor-de-rosa surdo”, empreendida na seção seguinte.

3. Análise do acontecimento em “O boto cor-de-rosa surdo”

Em “O boto cor-de-rosa surdo”, narra-se a história de uma jovem indígena chamada Inaiê que, durante muito tempo, sofreu por ser surda em uma comunidade ouvinte com a qual não conseguia se comunicar. Apesar de, no início, a surdez apresentar-se como uma

⁸ A aproximação conceitual que realizamos aqui entre **acontecimento tensivo** aos fenômenos denominados por Greimas como **fraturas** será justificada pela análise empreendida na seção seguinte.

característica que a tornava especial, a personagem passa a problematizar sua condição de forma cada vez mais intensa. Porém, será somente depois de uma série de esforços frustrados que o acontecimento miraculoso de encontro com o ser mágico boto cor-de-rosa, personagem também surdo nesta adaptação, instaurará a comunicação na vivência da protagonista em sua mais plena manifestação. Nesta seção, pretendemos discretizar o modo como este acontecimento é construído durante o percurso gerativo de sentido deste conto, adotando o ponto de vista do enunciado.

Na obra, um narrador observador, sujeito cognitivo, conta o episódio marcante na história de Inaiê, sujeito pragmático, de modo que as marcas da subjetividade da enunciação são apagadas. O lugar do enunciado é diferente do lugar da enunciação, configurando-se em um **lá**, figurativizado pela aldeia nas proximidades do Rio Amazonas. Da mesma forma, o momento do enunciado é diferente do momento da enunciação: um marco temporal indeterminado do passado é materializado por um **então** a partir das dêixis temporais de pretérito. A citação abaixo exemplifica, em língua portuguesa, a instalação em discurso deste dispositivo que, pela terminologia semiótica, corresponde à **debregagem enunciva**.

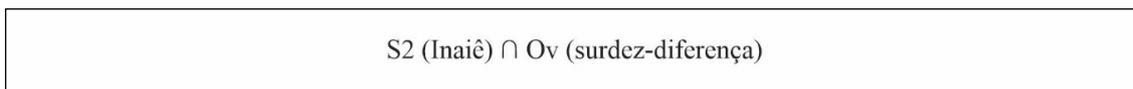
Muito além das águas do Rio Amazonas, vivia uma jovem índia junto a sua tribo. Passava o dia a trilhar os caminhos da floresta e a banhar-se nas águas do rio que trazia vida ao seu povo. Chamava-se Inaiê, que na língua de seus ancestrais significava “águia solitária” (Sales, 2016, p. 86).

Na sequência, o texto passa então a descrever o estado narrativo inicial do sujeito Inaiê. A personagem vive, a esta altura, em plenitude com a surdez, que caracteriza sua diferença, “da melhor forma no melhor dos mundos possíveis” (Zilberberg, 2006b, p. 172). Essa relação conjunta de ordem implicativa é apresentada de maneira eufórica no texto a partir da isotopia figurativa de contentamento, evidenciadas pela citação:

Desde que nascera, Inaiê *percebia o mundo de forma diferente*. Era **atenta**, abria seus olhos negros e **desvendava o mundo** ao seu redor. Gostava da cor do sol refletida na água, observava como essas cores mudavam de acordo com as horas do dia e a época do ano. Deliciava-se com a chuva, aproveitava os longos mergulhos e passava horas a observar os passarinhos e suas exuberantes cores. **Nada passava desapercibido** aos olhos de Inaiê (Sales, 2016, p. 86, grifo próprio).

Enquanto enunciado narrativo de estado do conto, tal relação conjunta pode ser formalizada pelo seguinte algoritmo de programa narrativo de base:

Figura 3 – Enunciado de estado inicial de Inaiê



Fonte: Elaboração própria

Este programa narrativo de base está em relação contratual com a aldeia, sujeito coletivo – cuja figuração, posteriormente, ganhará densidade no ator pajé, figura que representa toda a coletividade –, e, portanto, em conjunção com o objeto valor **percepção aguçada**. Para Inaiê, entretanto, a partir de certo momento (citação abaixo), tal estado de coisas aparenta-se incoerente. São estes questionamentos que geram a descontinuidade criadora da tensão remissiva no texto.

Desde criança, percebia que era diferente. Não entendia como seu povo se comunicava. Pensava “será que eles soltam uma fumaça quando abrem a boca, então os outros veem a fumaça e conseguem entender? Será que só eu não consigo fazer fumaça?” (Sales, 2016, p. 90).

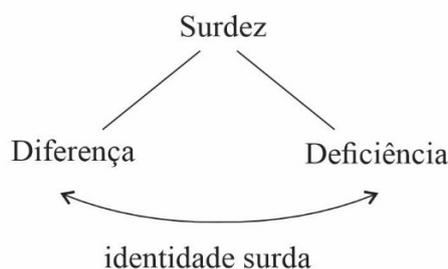
Interessante notar como esse momento de definição de novos valores na estrutura narrativa, que acabará por determinar a Inaiê o papel actancial de Destinator de um novo contrato fiduciário, solicita, do nível discursivo, a figurativização da **temporalidade** sob o aspecto de menos duratividade, ou seja, passa-se em pouco tempo, em contraponto com os anos de seu crescimento sem questionamentos. O mesmo ocorre no que diz respeito à **espacialidade**, que passa a tender, cada vez mais, à abertura. Assim, Inaiê sai de casa para andar pela floresta e pensar sobre sua condição, sonhando em conhecer o mundo dos ouvintes.

E assim, passavam-se os dias de solidão da jovem índia surda, que não entendia sua condição. Inaiê andava, andava, andava pela floresta... buscava entender o mundo que a rodeava e, a cada dia, seus dias ficavam mais tristes e solitários. Certo dia, a índia estava à beira do grande Rio Amazonas, deitou-se à margem e colocou o seu ouvido no chão (Sales, 2016, p. 90).

Portanto, da conjunção que a caracterizava como sujeito realizado, Inaiê tende ao termo contraditório, a não-conjunção, em um percurso de renúncia. Seu senso de aguçada percepção, a partir de então, passa a ser um **objeto** (Zilberberg, 2006a, p. 108). Ocorre, porém, que Inaiê não perde necessariamente os objetos que, de maneira concreta, inscrevem os valores eufóricos de **diferença**, como, por exemplo, seu aguçado senso de percepção sensorial, mas passa a ter com eles, a partir daí, uma relação de potencial permanência reminiscente (Tatit, 2020, p. 188). Em outros termos, a surdez não deixará de existir, porém passa a ser considerada a partir de outro sistema axiológico no qual tem valor disfórico⁹. Assim, a condição de surdez é atualizada: deixa de ser vista como **diferença** e passa a ser considerada como **deficiência**, conforme a seguinte categoria transitiva.

9 Fontanille (2019, p. 127) denomina tal estado de coisas de **narrativa de inanidade**, ou seja, aquela em que os objetos, apesar de ainda conservarem “seu valor social, econômico ou simbólico, [...] perdem, pouco a pouco, sua qualidade de presença para a instância de discurso”.

Figura 4 – Categoria transitiva da surdez



Fonte: Elaboração própria

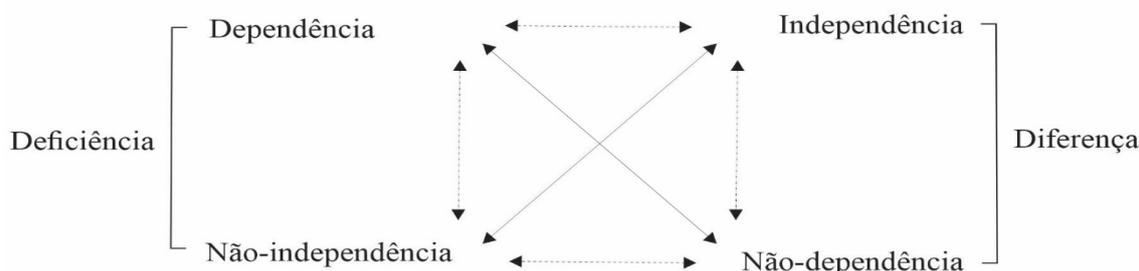
Deste modo, a avaliação praticada a partir do **saber** de Inaiê a respeito de seu atual estado junto é instruída pelos valores remissivos da estrutura tensiva subjacente ao conto. Ou seja, ao colocar seu atual modo de vida em questão, uma cifra tensiva de **mais** incrementa tensão à vivência de Inaiê, o que para Tatit (2020, p. 188) corresponde a uma potencialização tônica¹⁰ que resulta da “apreensão que o sujeito faz de uma grandeza ou de um acontecimento no espaço tensivo”, e torna-se, posteriormente, base para o desequilíbrio passional responsável por fazer com que a personagem deixe seu estado inicial de **minimização** de tensão afetiva em direção a uma fase de **restabelecimento**.

Correlato ao estágio da sequência passional canônica de **despertar afetivo**, esse momento do texto marca uma virada do ritmo do discurso que passa a ser construído de outra maneira: o **andamento** se torna cada vez mais acelerado e a **tonicidade** pouco a pouco mais forte. Esta nova rítmica figural é convertida, na figuratividade, no episódio em que Inaiê pára para “pensar” (citação acima). Essa parada de Inaiê marca o estágio passional de **disposição**, momento em que, depois da inquietude inicial, a personagem passa a construir simulacros imaginários, cenários, de como as coisas são e como deveriam ser (Fontanille, 2019, p. 130).

Imediatamente, na sintaxe do nível narrativo, ocorre que essas saliências tensivas, convertidas em desequilíbrio frente ao estado de coisas, resultam na instauração da falta e, portanto, é preciso que seja realizada alguma transformação para que tal falta seja suprimida mediante a conjunção com um novo valor descritivo: a **comunicação**. Entrar em conjunção com este valor descritivo significa compreender e completar sua própria identidade. Note-se que, ao buscar a comunicação para liquidar a falta instaurada pelos valores disfóricos inerentes à concepção da surdez como **deficiência**, Inaiê é movida por uma oposição semântica mínima, no nível fundamental, de **dependência versus independência**. Logo, é possível dizer que o conto realiza o percurso dependência ⇒ não-dependência ⇒ independência, e, assim uma rede fundamental de relações pode ser formalizada pelo seguinte quadrado semiótico:

10 O autor faz considerações a respeito da potencialidade, correlato átono da potencialização relacionado à memória. Para aprofundamento cf. Tatit (2019, p. 43-49).

Figura 5 – Quadrado semiótico do nível fundamental



Fonte: Elaboração própria

Tender à orientação que, no nível fundamental, vai da dependência \Rightarrow independência implica que, em narrativa, essas oposições fundamentais sejam convertidas na relação de junção da personagem Inaiê com a comunicação. Portanto, Inaiê precisa agir para suprimir a disjunção de seu objeto de valor, ou seja, motivada pela imagem negativa de si mesma enquanto destinatário e pela imagem positiva do que poderia vir a se tornar, Inaiê se automanipula a um **dever-fazer** alguma coisa para estabelecer a relação de conjunção esperada. Note-se a constante predicação dos valores de remissividade, que mandam parar, e de emissividade, que solicitam uma continuação. Assim é que, enquanto actante funcional, Inaiê congrega os percursos de Destinator, Destinatário e Sujeito de seu fazer instalado em uma espera tensiva, eufórica e durativa. Contudo, mesmo depois desta automanipulação pressuposta da citação abaixo, a personagem não age conforme a performance esperada.

Certo dia, a índia estava à beira do grande Rio Amazonas, deitou-se à margem e colocou o seu ouvido no chão, **na esperança da Mãe Terra dá-lhe alguma resposta**, mas o silêncio perdurou. Inaiê chorou, e suas doces lágrimas misturaram-se às águas do Rio Amazonas (Sales, 2016, p. 93, grifo próprio).

De fato, apesar de aparentemente não saber o que fazer para alterar o seu estado de coisas, Inaiê esperava que algo extraordinário acontecesse. Assim, Inaiê valoriza a não-continuidade, o que para Floch corresponde àqueles que “esperam... o inesperado. Sensíveis aos incidentes, eles, que se detêm nas atrações, gostam de tudo o que possa vir a surpreendê-los, impressioná-los ou encantá-los” (Floch, 2023, p. 12-13). A personagem vive, portanto, à espera do inesperado, do assombro e da surpresa que, para Greimas (2017, p. 96), “são uma parte essencial e a característica da beleza”. Dessa forma, pode-se inferir a tensão presente no encontro de Inaiê com o ser mágico à medida dos graus de sua espera:

Figura 6 – Graus de espera da personagem Inaiê

Não esperava de forma alguma → Não esperava → Esperava um pouco → Esperava com toda certeza

Fonte: Elaboração própria

Apesar de **esperar um pouco** pelo extraordinário, marca própria da fase de restabelecimento de tensão, Inaiê **não esperava com toda certeza**. É o **transporte** da fase de restabelecimento diretamente para a exacerbação tensiva, sem passar pelo passo a passo das etapas da fase de recrudescimento, que marca a penetração do inesperado no texto, o acontecimento tensivo, pela perspectiva de Inaiê.

Inaiê chorou, e suas doces lágrimas misturaram-se às águas do Rio Amazonas. Eram as lágrimas mais doces que aquele rio já recebera. E foi com a doçura das lágrimas que atraiu um ser mágico que vivia nas águas do rio. E as águas do rio, que estavam calmas de tanto contemplar a tristeza de Inaiê, começaram a tremular. Dessas águas saiu um moço que foi ao encontro da jovem, tocou-lhe o braço. Esta espantou-se, abriu seus grandes olhos e deparou-se com uma **visão nunca antes contemplada**...fez-se silêncio na floresta e por um instante **o mundo foi de Inaiê**, era **um mundo da beleza e do silêncio**, era o mundo de Inaiê (Sales, 2016, p. 93, grifo próprio).

Assim Inaiê vive uma pontualidade imprevisível. Da **vista** ordinária da cotidianidade das coisas e dos homens, passa à **contemplação** extraordinária do ser mágico (Greimas, 2017, *passim*). A pregnância própria à aparição brusca, eficaz e providencial do ser mágico faz com que Inaiê cifre o espaço e o tempo em um ritmo que segue a realização súbita e extática do irrealizável, figurativizado principalmente pela isotopia do silêncio: “fez-se silêncio na floresta e por um instante **o mundo foi de Inaiê**, era **um mundo da beleza e do silêncio**, era o mundo de Inaiê” (*idem*, grifo próprio).

De fato, o silêncio já correspondia à vivência cotidiana de Inaiê. Porém, ao se afastar de casa e dos seus, Inaiê busca o **silêncio do silêncio** cuja remissividade culminará, pelo seu encontro com o boto cor-de-rosa, em “uma parada repentina de todo movimento no espaço, uma imobilização do objeto-mundo, do mundo das coisas” (Greimas, 2017, p. 31) para fazer deste mundo o “seu” mundo (Zilberberg, 2011, p. 284, epígrafe deste trabalho). Esse não é o mundo da medida, “mas aquele do excesso, que invade e ameaça absorver” (Greimas, 2017, p. 52) a protagonista em toda sua admirável intrusão, proposta por Greimas sob a denominação de **pancália** (*idem*, p. 99). Assim, do mesmo modo como os fenômenos comparáveis a este descritos por Greimas em seu *Da imperfeição* (2017, o livro é de 1987), um mundo se entreabre para Inaiê enquanto o espetáculo do objeto lhe estasia e imobiliza em admiração¹¹.

¹¹ De fato, na tradução do texto em Libras, o sinal ADMIRAR é recorrentemente utilizado.

Isso corrobora para assumir-se que, levando-se em consideração o ponto de vista do enunciado, no qual a perspectiva de Inaiê, actante narrativo projetado no texto, certamente prevalece; o esquema de progressão tensiva do conto descreve uma curva de correlação inversa, conforme descreve o diagrama da Figura 1, *supra*. Neste arco tensivo, a **comunicação** pode ser esboçada, no rastro de Zilberberg (2011, p. 153), por meio de um algoritmo geral articulado pelas noções de **aderência** e **inerência**, que podem ser descritas em termos de uma **proxêmica tensiva**¹²:

Figura 7 – Proxêmica tensiva do conto “O boto cor-de-rosa surdo”

[ver → tocar] → [tocar → ser tocado] → [ser tocado → ser penetrado]

Fonte: Zilberberg (2011, p. 153), adaptado

Ou seja, Inaiê, em sua aldeia, aderiria aos valores daqueles com quem tinha contato, no primeiro instante do conto, porém, isso não era suficiente. A desigualdade criadora de tensões no texto ocorre pela demanda por um novo estado de coisas cujos valores correspondem à própria identidade da personagem. Não por acaso, o acréscimo de **mais** ao recrudescimento, que marca a **saturação** da tensão no conto, demanda que se recupere por catálise a relação sexual que ocorre durante os repetidos encontros entre as personagens, apenas subentendida pela decorrente gravidez de Inaiê. Assim, a articulação do percurso que parte da **aderência** para a **inerência** encontra correspondência, nos níveis mais concretos do conto, na figura do ato sexual que se inscreve facilmente na isotopia da **mais plena comunicação** (sublinhe-se:) **somática**. Em outras palavras, este momento é para Inaiê a demasiada comunicação e solicita demasiada proximidade, visto que, conforme confirma Greimas, citação a seguir, o tato é o condutor excelente à experiência estética: “o tato, a mais profunda das sensações a partir das quais se desenvolvem as paixões do ‘corpo’ e da ‘alma’, visa, no final das contas, a conjunção do sujeito e do objeto, única via que conduz à *esthésis*” (Greimas, 2017, p. 93).

Contudo, a despeito da sequência do conto na qual, por conta da necessária resolução da tensão paroxística, Inaiê será solicitada a passar de seu reino intimista da beleza para a aldeia onde será publicamente reconhecida enquanto sujeito comunicante, marco de passagem da **não-dependência** para a **independência**, uma última questão ainda chama a atenção na descrição deste evento extraordinário na vivência de Inaiê. Como visto acima, a personagem não parece ter sido tomada inteiramente de surpresa, visto que, de certa forma, esperava o inesperado. Nesse sentido, o estado insólito com que se apresenta diante do encontro com o ser mágico proporciona a possibilidade de discussão a respeito do caráter ambivalente desta personagem.

12 Para aprofundamento cf. FLORÊNCIO BARBOSA; MILANI. Proxêmica tensiva no processo de identificação do sujeito surdo. **No prelo**, 2023.

Em verdade, a imanência do sensível foi a responsável por guiar Inaiê em busca de “fascinações atrozes e exaltantes, em direção a novas significações resultantes de uma conjunção carnal e espiritual, íntima, absorvente, com o sagrado” (Greimas, 2017, p. 82). Por isso, mesmo depois de a personagem assumir a posição de sujeito do fazer, ainda age, em boa parte da extensão do conto, muito menos que sofre os efeitos de agentes externos, figurativizados primeiramente pelo destinador pajé-tribo, depois pelos adjuvantes mãe e boto. Portanto, o agir de Inaiê é “condicionado e só existe no intervalo definido pelo demais e o pouco demais” (Zilberberg, 2011, p. 289). Nas palavras de Zilberberg (*idem*), à medida que a personagem é transportada ao **demais**, é deportada “da esfera familiar desse agir para a do sofrer”.

Assim, do ponto de vista subjetal, fica evidente o papel que assume a personagem enquanto um sujeito do sentir, do sofrer, em suma, da apreensão. Em torno do processo que se realiza, Inaiê exerce, em primeiro momento, uma posição de orientação predicativa passiva (Fontanille, 2019, p. 101). Tal posição só é alterada após o pico de tensão que irrompe no discurso, depois do qual Inaiê torna-se um sujeito do foco, que antevê a chegada do valor descritivo **comunicação**, graças à lentidão da pervinda dos objetos sobre os quais tal valor está investido. Essa mudança de orientação predicativa é o que garante sua conjunção com valor descritivo **comunicação** e à decorrente recompensa e reconhecimento pelo destinador-julgador pagé-tribo, e corresponde, em um nível mais abstrato, à **independência** e o retorno aos **valores de emissividade**.

Mas toda a tristeza acabou-se quando depois de nove luas cheias, Inaiê deu à luz a um lindo curumim, que, assim como a mãe, era surdo. Assim, toda a tribo passou a conhecer e a respeitar a língua dos surdos. E o pajé afirmou ao curumim: – És Apoema, aquele que vê mais longe, o filho do boto surdo (Sales, 2016, p. 108).

Logo, reconhecer a fisionomia ambivalente de Inaiê é condição *sine qua non* para compreensão das forças tensivas presentes no conto (Zilberberg, 2011, p. 285-286).

| Considerações finais

O presente trabalho procurou demonstrar a construção da tensão ao nível do enunciado de “O boto cor-de-rosa surdo” durante o percurso gerativo de sentido, a despeito das suas várias formas de manifestação, elegendo para tanto sua versão em língua portuguesa. Explica-se principalmente como o acontecimento tensivo é construído de modo particular neste discurso, não sublimando necessariamente a vivência da personagem principal da zona do inacente à zona acentual de exacerbação tensiva, contudo, apresentando-se como um **transporte** que, de modo tônico e acelerado, passa ao providencial correlato objetual da **admiração**. Desta forma, o ápice tensivo de “O boto cor-de-rosa surdo”, do ponto do enunciado, acontece.

As contribuições teóricas deste artigo estão em demonstrar que o trabalho estético realizado no plano de manifestação dos textos produzidos pela Literatura Surda não

prescinde da predicação de valores de ordem figural. A semiótica tensiva, por sua proposta de prosodização do conteúdo, apresenta um modelo teórico suficiente para que tais valores sejam recuperados e apreendidos. Nesse sentido, do ponto de vista prático, os resultados apresentados por este artigo podem ser úteis ao trabalho de tradução e interpretação, à análise da identidade cultural da comunidade surda, ou mesmo como reforço às propostas que veem a semiótica como potencial recurso metodológico para o ensino-aprendizagem de produção textual, respeitando-se as especificidades das línguas de sinais, tanto para o alunado surdo quanto para ouvintes utentes da Libras.

Contudo, compreende-se que a significação do texto deva ser considerada em sua globalidade. Assim, assume-se esta como uma das limitações deste trabalho, à medida que uma leitura do plano da enunciação deste conto faz-se necessária, a fim de que se recupere o trabalho da instância enunciativa na textualização do discurso de “O boto cor-de-rosa surdo”, que é, como foi visto, de ordem concessiva, para o nível textual, que, por sua vez, de acordo com a **práxis enunciativa** da obra na qual o conto está organizado, sofre coerções de ordem implicativa em prol de uma leitura **acessível**¹³.

Além do mais, resta que sejam consideradas, em trabalhos posteriores, as implicações da manifestação do discurso de “O boto cor-de-rosa surdo” nos diferentes planos de expressão que compõem a obra *Onze histórias e um segredo*. Certamente, a produção do texto em língua portuguesa escrita mobiliza efeitos de sentido diferentes de sua manifestação em *Signwrite*, ou mesmo em sua tradução em Libras em vídeo, etc. A análise destas diferentes manifestações pode contribuir igualmente para a descrição dos processos de construção geral da significação desta obra.

Referências

ANDRADE, B. L. L. A. de. *A tradução de obras literárias em Língua Brasileira de Sinais – Antropomorfismo em foco*. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

BARROS, D. L. P. de. A mentira e o humor no discurso político brasileiro. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 1-12, 2021.

BARROS, D. L. P. de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

DALL'ASEN, T.; PIECZKOWSKI, T. M. Z. Surdez, identidade e diferença. *Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação*, p. 1129–1147, 1 abr. 2022. DOI: <https://doi.org/10.21723/riaee.v17i2.14593>.

13 Conforme demonstram os resultados da pesquisa em andamento desenvolvida pelo primeiro autor deste trabalho em nível de mestrado.

DUDIS, P. Body partitioning and real-space blends. *Cognitive Linguistics*, v. 15, n. 2, p. 223-238, 2004. DOI: <https://doi.org/10.1515/cogl.2004.009>

FIORIN, J. L. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva. *DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada*, v. 15, n. 1, 1999.

FIORIN, J. L. Semiótica e retórica. *Gragoatá*, v. 23, p. 9-26, 2007.

FONTANILLE, J. *Semiótica do discurso*. Tradução Jean Cristtus Portela. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019.

FLOCH, J.-M. Você é agrimensor ou sonâmbulo? Elaboração de uma tipologia comportamental dos passageiros do metrô. *Estudos Semióticos*, [S. l.], v. 19, n. 2, p. 1-25, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2023.214848>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/214848>. Acesso em: 4 set. 2023.

FLORÊNCIO BARBOSA, S. M. *Semiótica da Libras: procedimentos de textualização*. v. 1. Maringá: Editora Viseu, 2024.

GREIMAS, A. J. *Semântica Estrutural*. Tradução Hakira Osakabe et al. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

GREIMAS, A. J. *Da Imperfeição*. Tradução Ana Claudia de Oliveira. 2. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

KLIMA, E.; BELLUGI, U. *The Signs of Language Cambridge*. M.A.: Harvard University Press, 1979.

LIMA, E. S. de. Leitura e interação afetiva: procedimentos de discursivização e textualização em "Conversa de bois", de Guimarães Rosa. *Estudos Semióticos*, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 54-61, 2013.

LINDENBERG LEMOS, C. Semissimbolismo e as categorias tensivas subjacentes. *Gragoatá*, v. 21, n. 40, 1 jul. 2016.

MANCINI, R. C. A tradução enquanto processo. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 40, n. 3, p. 14-33, 2020.

MORGADO, M. Literatura em língua gestual. In: KARNOPP, L.; KLEIN, M.; LUNARDI-LAZZARIN, M. (org.). *Cultura Surda na contemporaneidade*. Canoas: Editora ULBRA, 2011. p. 151-172.

SALES, T.; SOUZA, D. (org.). *Onze histórias e um segredo: desvendando as lendas amazônicas*. Manaus, 2016.

SUTTON-SPENCE, R. *Literatura em Libras* [livro eletrônico]. Tradução Gustavo Gusmão. Petrópolis: Editora Arara Azul, 2021.

SUTTON-SPENCE, R.; MACHADO, F. de A. *Creative Sign Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.

TATIT, L. *Todos entoam: conversas e lembranças*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

TATIT, L. *Passos da semiótica tensiva*. Cotia: Ateliê Editorial, 2019.

TATIT, L. O acento mítico na semiótica. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 16, n. 3, p. 185-204, 2020.

VALLI, C. *Poetics of American Sign Language Poetry*. 1993. Tese (Doutorado) – Union Institute Graduate School, 1993.

ZILBERBERG, C. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução Ivã Carlos Lopes et al. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ZILBERBERG, C. *Essai sur les modalités tensives*. Amsterdam: Benjamins, 1981.

ZILBERBERG, C. *Razão e Poética do Sentido*. Tradução Ivã Carlos Lopes et al. São Paulo: EDUSP, 2006a.

ZILBERBERG, C. Síntese da gramática tensiva. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 33, n. 25, p. 163-204, 2006b.

Como citar este trabalho:

FLORÊNCIO BARBOSA, Suelismar Mariano; MILANI, Sebastião Elias. O mundo da beleza e do silêncio: análise tensiva de “O boto cor-de-rosa surdo”. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 142-162, jul. 2024. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em “dia/mês/ano”. <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v17i1.18437>.