



POR UMA SEMIÓTICA CONTEMPORÂNEA

Inspirações mistas

Gonzalo Abril





POR UMA SEMIÓTICA CONTEMPORÂNEA

Inspirações mistas

Gonzalo Abril



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida
Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora: Thais Porlan de Oliveira
Vice-Diretor: Rogério Duarte do Pateo

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Coordenador: Carlos Frederico de Brito d'Andréa
Sub-Coordenadora: Ana Carolina Vimieiro

SELO EDITORIAL PPGCOM

Bruno Souza Leal
Juarez Guimarães Dias

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Carolina Escosteguy (PUC-RS)	Jorge Cardoso (UFRB UFBA)
Benjamim Picado (UFF)	Kati Caetano (UTP)
Cezar Migliorin (UFF)	Luis Mauro Sá Martino (Casper Libero)
Elizabeth Duarte (UFSM)	Marcel Vieira (UFPB)
Eneus Trindade (USP)	Mariana Baltar (UFF)
Fátima Regis (UERJ)	Mônica Ferrari Nunes (ESPM)
Fernanda Duarte (NCSU/EUA)	Mozahir Salomão (PUC-MG)
Fernando Gonçalves (UERJ)	Nilda Jacks (UFRGS)
Frederico Tavares (UFOP)	Renato Pucci (UAM)
Iluska Coutinho (UFJF)	Rosana Soares (USP)
Itania Gomes (UFBA)	Rudimar Baldissera (UFRGS)

www.seloppgcom.fafich.ufmg.br

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, sala 4234, 4º andar
Pampulha, Belo Horizonte - MG. CEP: 31270-901
Telefone: (31) 3409-5072

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

S725 Por uma semiótica contemporânea [livro eletrônico]: inspirações mistas /
Gonzalo Abril; tradução Bruno Souza Leal - Belo Horizonte, MG:
Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2024.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

Título original: Por uma semiótica contemporânea

ISBN 978-65-85915-16-8

1. Semiótica. 2. Ensaios. I. Leal, Bruno Souza. II. Título.

CDD 780

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

CRÉDITOS DO E-BOOK

© PPGCOM/UFMG, 2024.

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Atelier de Publicidade UFMG

Bruno Guimarães Martins

DIAGRAMAÇÃO

Bianca Marinho Moreira

Daniel Borges

Iara Mendes dos Santos

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Bruno Guimarães Martins

Daniel Melo Ribeiro

COMUNICAÇÃO E DIVULGAÇÃO

Hannah Luiza Patrocínio Baudson

Rannyson da Silva de Moura

TRADUÇÃO

Bruno Souza Leal

ASSISTENTE EDITORIAL

Prussiana Araujo Fernandes Cunha

REVISÃO TEXTUAL

Tess Chamusca

Esta obra foi selecionada pelo Conselho Editorial do Selo PPGCOM/UFMG
após avaliação por pareceristas ad hoc.

O acesso e a leitura deste livro estão condicionados ao aceite dos termos de uso do Selo PPGCOM/UFMG.

Disponível em: <https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/termos-de-uso/>

Nota do Tradutor: há, ao longo dos ensaios que compõem este livro, um amplo conjunto de referências a obras diversas, parte significativa delas disponível em português. Optamos por traduzir diretamente do espanhol, considerando fazer jus, por um lado, às obras efetivamente consultadas pelo autor e que constam nas referências bibliográficas; e, por outro, tendo em vista as variações relativas às compilações e edições existentes entre as publicações na Espanha e no Brasil. Ao longo do texto, foi adotada a grafia Bakhtin para nos referirmos ao autor. Por sua vez, nas referências foram mantidas as grafias usadas nas obras citadas (Bajtín e Bakhtine).

I SUMÁRIO

PREFÁCIO	9
<i>Carlos Mendonça</i>	
FAZER SEMIÓTICA	17
<i>Bruno Souza Leal</i>	
APRESENTAÇÃO	23
<i>Gonzalo Abril</i>	
CAPÍTULO 1	
É possível fazer semiótica e não morrer de imanentismo?	29
CAPÍTULO 2	
Peirce com Bakhtin: uma leitura icônica dos cronotopos cinematográficos	69
REFERÊNCIAS	

PREFÁCIO

CARLOS MENDONÇA

Meu primeiro contato com a obra do professor, pesquisador e escritor Gonzalo Abril foi em uma disciplina dedicada aos projetos de pesquisa doutoral, ministrada pelo professor, poeta e tradutor Amálio Pinheiro, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, no ano de 2004. À época, Professor Amálio nos indicou a leitura de um artigo, recém publicado, no qual eram abordados os conflitos culturais e as disputas discursivas na América colonial hispânica¹. Como eu estava pesquisando estratégias de dominação e docilização dos corpos desenvolvidas pela publicidade e pela propaganda, me foi recomendado mais outro artigo de Abril: “Discurso publicitário, psicagogía y cultura barroca”².

Ao ler os artigos, encontrei pontos de conexão com minha pesquisa não apenas pelo tema mas, especialmente, através do modo pelo qual o autor construía os procedimentos metodológicos para a investigação. Naquele tempo, Gonzalo Abril me pareceu um tecelão de ideias a partir de uma

combinação de teorias. Sem estar filiado exatamente a uma escola específica, ele preparava a trama conceitual a partir do fenômeno que estava observando, elaborava uma tessitura teórica que acolhia o exercício especulativo, tendo a semiótica por episteme. Durante meu mestrado, para a base especulativa e metodológica da dissertação, recorri ao pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Imantado pelas leituras de ambos, reconheci em Gonzalo um gesto próprio a Deleuze: assumir o conceito como forma de vida. Tal aceno permitia compreender a dimensão política que Abril conferia para as noções cultura e texto, colocando-os de mãos dadas com a política, no sentido de vida em comum, e com a polissemia do campo semântico.

No início de 2005, comecei a preparar um projeto para participar do Programa de Doutorado-Sanduiche no Exterior. Entre as exigências do edital, era preciso apresentar uma carta de aceite da pessoa orientadora na universidade estrangeira receptora. No mês de julho daquele ano, remeti para Gonzalo um documento longo, contendo o resumo da tese e descrevendo aquilo que considerava ser ponto em comum nos nossos interesses investigativos. A resposta positiva veio ao final de agosto. Um ano depois, em setembro de 2006, desembarquei em Madrid para começar um período de estágio de pesquisa doutoral na Universidad Complutense de Madrid - UCM.

Na capital espanhola, meu primeiro encontro com Gonzalo Abril não ocorreu na UCM e sim na Casa Labra: um bar e restaurante clássico, em funcionamento desde o século XIX. Marcar o encontro em um bar tradicional foi para mim um movimento especial. Comungo com Michel Maffesoli a ideia de que o orgiástico está na base de todas as interações entre as pessoas e por isso dele emerge a vitalidade social. Escolher aquele restaurante dizia de uma forma de inscrever o nosso compromisso em um tempo, não necessariamente cronológico, e um espaço, não necessariamente físico: o espaço/tempo da cultura madrilenha da vida fora de casa, nas ruas, bares e restaurantes, bem como o sujeito inscrito no comum do cotidiano daquela cidade. Ao escolher aquele lugar, o orientador que se apresentava

deixou emergir outras camadas da subjetividade. Fazendo graça, recorro a um termo caro ao pensamento de Abril e, por consequência a este livro, para nominar aquele instante partilhado: o cronotopo do encontro. Sim, ao escolher a Casa Labra para nosso primeiro contato, ele praticou aquilo que Mikhail Mikhailovich Bakhtin chamou de uma “quase metáfora” ao transportar o termo cronotopo da ciência de Albert Einstein para colocá-lo na análise do romance. O encontro naquele lugar não era apenas a exibição estética do espaço reconhecidamente típico. O gesto revelava para mim o reconhecimento de certa ética da existência do sujeito que me recebia. Um gesto de acolhimento. No romance, segundo Bakhtin, podemos perceber uma relação do tempo e do espaço em certos tipos de vinculação da vida à certos acontecimentos e seu lugar de ocorrência. A unidade do lugar foi decisiva para me deixar ver outros territórios existenciais do professor. O bar era o espaço situado, o palco onde a cultura do lugar se encenava em um tempo não linear: o passado que se fazia notar na arquitetura, o presente absoluto vivido pelos muitos turistas que por ali trafegavam aos borbotões, nós dois em uma conversa que apontava para o por vir. Tomo de empréstimo um fragmento da definição de Greimas para “belo gesto” e me sirvo dele para condensar o encontro: o belo gesto é aquele que sempre conterà uma doação e uma renúncia que permite que um novo valor e novos vínculos sejam criados.

Voltamos a nos encontrar na UCM, cerca de um mês depois, no gabinete de Abril. O espaço era compartilhado com um professor que viria a tornar-se um querido amigo, Wenceslao Castañares: pensador rigoroso, leitor especializado no pragmatismo de Charles S. Peirce, dedicado aos estudos e à historicização da semiótica e do signo. Ali, apresentei para uma possível correção de rumo da pesquisa doutoral, considerando o material midiático que havia encontrado na Espanha. Quando terminei de apresentar os editoriais de moda e as propagandas com as quais eu gostaria de trabalhar, me disse Gonzalo: “Carlos, você está propondo uma leitura a partir de uma análise semiótica verbo-visual.”

Àquela altura, a conversa influenciaria não apenas o procedimento metodológico do meu doutorado, mas também – em um futuro próximo-, o Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PPGCOM) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). O ponto influenciador foram as noções de texto e de visualidade concebidas por Abril. O semiótico pensa os textos verbo-visuais como composições feitas de múltiplos sistemas semióticos, promovendo um potente diálogo entre os elementos verbais e visuais do texto. Essa conversação complexifica as maneiras pelas quais são produzidos estímulos, percepções e significados. Desse modo, em sua performance, a função comunicativa do texto recorre às práticas discursivas heterogêneas e culturais múltiplas. Na formulação de Gonzalo, o texto possui uma qualidade indivisível, única, no processo de comunicação. Por ser assim, os textos não são elementos isolados, fechados em si. Dito de maneira concisa, textos são resultados de engenhos semióticos variados, da combinação de muitas formas de linguagem e de práticas sociodiscursivas. Como consequência, os modos de leitura dos textos ocorrem sob certas condições interpretativas convencionadas cultural e politicamente.

No panorama conceitual desenhado por Gonzalo Abril, o texto existe em rede, se conecta a outros textos e, portanto, é permanente referenciado. Ele se projeta e se espelha em outros. Isto nos faz crer que o texto é apreendido em repertórios textuais, sociais e historicamente constituídos. A fazedura do texto não recorre somente ao composto verbal. Tratado como dispositivo verbo-visual, um texto pode ser chamado de “visual” em razão de suas inserções diversas nas redes textuais que estão constituídas por materiais próprios a um repertório visual. Um texto visual não é especificamente imagético. Ele é o resultado da relação com redes que privilegiam as visualidades. Pensando assim, Gonzalo toma distância de perspectivas que compreendem a visualidade como algo intrínseco ao visual. Este distanciamento de um lado o faz aproximar-se de outro: aquele que permite ver as visualidades desde um ponto de vista político da cultura visual. Tomado como cultural, a visualidade combinará sempre a percepção visual e as experiências visuais vividas e conceituadas.

Durante o período do doutorado sanduiche, Gonzalo redefiniu para mim o horizonte da investigação científica de base semiótica. O professor é um animado defensor da pertinência das metodologias transdisciplinares existentes nos estudos semióticos para a análise da comunicação – seja ela massiva ou não. Para ele, as noções de interpretante e de semiose infinita, próprias à semiótica de Charles S. Peirce, permitem vislumbrar os objetos culturais como parte de redes textuais e discursivas. Todo o conjunto reunido intelectualmente por Abril perpassa uma ideia que ele nominou de exoimanência do texto, ou seja, as relações que o texto estabelece com seu externo. Estas (exo)relações do texto, bem como os seus modos de produção, reivindicam para sua análise elementos que vão da semiótica à política.

Compreender a proposição contida na noção exoimanência é determinante para entendermos o percurso que nos leva da semiótica à política, na obra de Abril. A exoimanência é uma relação indicial. O índice é uma categoria pertencente à segunda tricotomia, tal como pensando por Peirce. Esta tricotomia relata o signo sob a perspectiva da relação representamen e objeto. A relação diádica exige condições de causalidade, temporalidade e espacialidade para sua ocorrência. Ou seja, relações estabelecidas a partir de uma ligação do signo com a existência e com a experiência. Os índices não fazem associação por semelhança, mas sim por contiguidade. Eles são signos profundamente afetados pelo objeto e sempre guardam uma relação como os fatos ocorridos, com os acontecimentos. Por ser indicial, a conexão signo/objeto exige uma localização espacial e temporal.

Assim, nos limites da noção proposta por Abril, na exoimanência a relação semiótica tem toda a sua potência de semantização atrelada as condições sociais, culturais e temporais dos sujeitos envolvidos na busca pelo sentido. Em outros termos, como bem nos diz o semiótico, os textos se fazem sentir em conjuntos de práticas que determinam uma realidade política-cultural que semantiza e ressemantiza a vida em comunidade. Nas páginas deste livro, o pesquisador afirma que um dos ensinamentos que recebemos de Bakhtin é de que não há homogeneidade na linguagem social ou nos códigos culturais. Concordar com Bakhtin é reconhecer a he-

terogeneidade dos processos sociais, de linguagem, de cultura não como um desvio para a semiose, mas como uma oportunidade outra para sua ocorrência. A heterogeneidade proclama a indeterminação constitutiva do sujeito semiótico, nas palavras de Gonzalo Abril aqui publicadas.

No ano de 2007, Abril foi convidado a integrar o grupo de conferencistas internacionais, ao lado dos franceses Louis Queré e Cedric Terzi – da École de Hautes Études-, no II Seminário Internacional Comunicação e Experiência Estética, promovido pelo PPGCOM/UFMG. Naquele evento, ocorrido na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich/UFMG), o professor nos apresentou uma reflexão sobre a semiose alegórica nos textos visuais. Para tanto, ele buscou na definição de alegoria proposta por Johann Wolfgang von Goethe uma correlação ao conceito de signo formulado por Ferdinand de Saussure. Na definição, alegoria é uma imagem que remete a um conceito. Como bem sublinhou Abril, Goethe antecipou nessa definição a noção moderna de signo. Ali, Gonzalo olhava para os textos visuais próprios às chamadas “culturas de massa” na tentativa de perceber como que no uso da alegoria e nos processos de semiose estão integrados aos aspectos cognitivos, estéticos, políticos, espaciais e temporais. A partir da participação de Gonzalo Abril naquele Seminário, estreitou-se o laço para o estabelecimento de um intercâmbio científico profícuo. Uma série de missões foi realizada por pesquisadores da UCM e da UFMG, produções acadêmicas conjuntas foram articuladas e contribuíram de modo decisivo para a fundação no PPGCOM/UFMG da linha de pesquisa Textualidades Midiáticas - TM. Desde então, o pensamento de Abril tem impactado sobre teses e dissertações defendidas na linha, bem como tem sido tema estudos nos núcleos pesquisas conduzidos por investigadores vinculados à TM. O reconhecimento das contribuições aos estudos e às pesquisas da linha foi materializado no convite para Abril escrever o prólogo do livro Textualidades Midiáticas, organizado e escrito pelas e pelos pesquisadores da TM, no ano de 2018. Naquele texto, Gonzalo sublinhou os desafios para uma abordagem crítica do midiático que leve em conta outras agências reflexivas. Nas palavras dele, a convocação dos estudos da

textualidade para a análise crítica da comunicação configura uma dentre as possibilidades para enfrentar esse desafio. Ali, o semiótico enfatizou que os textos não são apenas as tessituras que o compõe, antecede ou procede. O texto também tem rupturas, incompletudes. Estas descontinuidades indicam sentidos retirados, silenciados, interrompidos. Seguindo a reflexão, Abril remonta à língua castelhana onde, em seus primeiros sentidos, texto (na origem escrito com s, “testo”) significava “a leitura do leitor”. Sendo assim, o núcleo de significação do texto estaria próximo da experiência do leitor e, portanto, implicado sob suas condições de coerência e temporalidade do mesmo. Gonzalo lembrou que o sentido da palavra convocado do passado é pertinente ao presente. Segundo ele, um texto ganha sentido no processo interpretativo que ocorre amparado na experiência do leitor e das condições socioculturais da leitura.

A publicação deste livro oferece ao leitor e à leitora brasileira a oportunidade de estabelecer um contato com dois textos que operam ao modo de síntese do pensamento de Gonzalo Abril. Dividida em dois tempos, a escrita percorre conceitos e noções fundantes para o autor. No primeiro movimento, “É possível fazer semiótica e não morrer de imanentismo?”, há uma proposição teórico e metodológica que nos coloca diante de uma panorâmica de sua construção reflexiva do semiótico. O segundo movimento, “Peirce com Bakhtin. Uma leitura icônica dos cronotopos cinematográficos”, foi dedicado a um tensionamento conceitual objetivando aquilo que Gonzalo definiu na apresentação “uma semiótica orientada para uma análise crítica da cultura”.

Inspirado pelas palavras contidas em sua última obra literária, *La belleza del vagar*, lançada em 2022, vejo a publicação de “Por uma semiótica contemporânea: inspirações mistas”, pelo Selo PPGCOM/UFMG, como um belo convite ao leitor e à leitora a passear pelo pensamento de Gonzalo Abril. Para ele, o vaguear é uma das propriedades fundamentais para as formas do conhecer, sejam elas estéticas, éticas ou epistêmicas. Gonzalo pensa estas três dimensões (estéticas, éticas ou epistêmicas) como funda-

mentais para a experiência, tanto quanto o é o vaguear pela vida. Espero que esta leitura seja um bom passeio e, portanto, uma boa experiência.

Como *atenção flutuante*, disposição que Freud prescreveu aos psicanalistas, identifico melhor meu método de trabalho: leio, releio e sem hierarquizar muito ou sistematizar, retirando mais do que acrescentando, teço, como que por camadas, um texto. Tenho a impressão de que ao escrever sou mais um leitor, mesmo que seja de mim mesmo, do que um autor. (Abril, 2022, p. 17/18, tradução nossa, grifos do original)

FAZER SEMIÓTICA

BRUNO SOUZA LEAL

Na abertura de um dos seus últimos livros, *Cultura visual: de la semiótica a la política*, de 2013, Gonzalo Abril inicia suas reflexões observando o horizonte “culturológico” que as aulas de Saussure abriam para Bally e Sechehaye, os alunos que as compilaram e nos legaram o *Curso de lingüística geral*. Da mesma forma, reconhecendo que a teoria de Peirce não tinha como objetivo principal o enfrentamento direto dos problemas da cultura, Abril observa que ela oferece elementos fundamentais para as reflexões e investigações acerca de distintos processos, produtos e fenômenos histórico-culturais. Essa preocupação em situar a semiótica em meio a campos de investigação mais amplos, que também são alimentados por diferentes teorias e, com isso, fazer com que distintas “escolas” do pensamento sobre a linguagem dialoguem, é, do ponto de vista brasileiro, uma das características mais ousadas e inventivas do trabalho do pesquisador espanhol. No Brasil, quando nos referimos à semiótica, em geral usamos termos como “estudar” ou “aplicar”. Não me recordo de encontrar, em português, a ex-

pressão “fazer semiótica”, que está no título de um dos ensaios de Gonzalo Abril que compõem este livro. Incomum entre nós, a expressão me parece que é precisa no que diz respeito ao pensamento de Abril, que recusa filiações restritivas e constrói um percurso intelectual bastante original e cuja categorização não é simples ou facilmente encaixável nas compartimentações fixas a que estamos acostumados.

Doutor em Filosofia e professor emérito da Universidade Complutense de Madrid, Gonzalo Abril é um dos expoentes do pensamento sobre cultura e linguagem na Espanha, na virada do século XX para o XXI. Assentado na forte tradição acadêmica europeia, seu pensamento se abre ao que se demanda nos tempos atuais, pós-modernos para alguns, e ao que vem de distintos lugares do mundo. Em *Análisis crítico de textos visuales: mirar lo que nos mira*, seu livro de 2007, de caráter assumidamente metodológico, Abril indica, logo de saída, que suas preocupações dizem respeito à sociosemiótica, aos estudos culturais, à cultura visual, aos discursos e à dinâmica social, percebidos como interligados. Aliás, os títulos de ambos os livros citados aqui demonstram esse movimento intelectual que associa “cultura”, “visual”, “semiótica” e “política” e que se volta às dinâmicas pragmáticas que compõem os fluxos culturais, que, por sua vez, nos exigem ficar atentos para “olhar o que nos olha”, interpelar o que nos interpela.

Como observa Carlos Mendonça, Gonzalo Abril constrói uma abordagem assumidamente *exoimanentista*, em que as dimensões imanentes dos textos culturais, tão caras às escolas francesas, se articulam aos processos histórico-sociais e a dinâmicas interpretativas dos estudos culturais, dos estudos de gênero, de matrizes peirceanas, bakhtinianas e da Escola de Tartu-Moscou. Esse movimento aparentemente eclético se torna revigorante e seminal dado o cuidado, a precisão, a criatividade e a ousadia que o constituem. Para Abril, como se verá também nos ensaios deste livro, um “texto”, em explícito diálogo com Bakhtin e Lotmann, apresenta-se como a unidade mínima da cultura e compreende outras modalidades sógnicas para além da palavra. Um texto, na perspectiva de Abril, é parte de uma rede (ou “arquipélago”, para retomar uma outra metáfora presente em seus

livros), de um fluxo de fragmentos e elementos textuais diversos. O modo como Abril constrói e apreende “texto” já permite ver, assim, como seu pensamento articula elementos composicionais com trânsitos socioculturais. Especialmente a partir de *Cortar y pegar*, de 2003, esse entendimento acerca do texto - como um fenômeno “exoimanente”, que guarda importante características internas e que emerge em meio a uma rede de articulações culturais, nas quais atua - passa a demandar uma atenção reflexiva, investigativa e metodológica que busca dar conta de apreender o que se dá como movimento, como fluxo, como processualidade.

Um momento importante da construção teórica de Abril diz respeito, nesse sentido, à cultura visual, que retomo aqui brevemente. Para ele, a “cultura visual” não se restringe ao campo das imagens nem às teorias da imaginação. Gonzalo Abril define “cultura visual” como uma “forma sócio-histórica da percepção visual, da regulação das funções da visão, e de seus usos epistêmicos, estéticos, políticos e morais”. Constitui a “cultura visual”, ainda, “o modo socialmente organizado de criar, distribuir e inscrever *textos visuais*”, um processo que “implica sempre determinadas tecnologias de fazer-visível e técnicas de produção, reprodução e arquivamento” (2013, p. 35, grifos do original em espanhol). Uma “cultura visual”, completa ele, se refere ao gerenciamento da visualidade (a visão enquanto socializada) e da visibilidade (que concerne ao que é público e comum), que, a partir de Merleau-Ponty, abriga também dinâmicas de invisibilidade. Tal concepção leva metodologicamente Abril a elaborar um desenho das relações que constituem e perpassam um “texto visual” (que seria o que usualmente chamamos de imagem, como uma foto ou um quadro de uma sequência audiovisual). Esse desenho (fig. 1, abaixo) não deve ser entendido como um diagrama de posições fixas e sim como um modo de visualizar na página impressa ou digital o que é tridimensional, animado e vivo.



Figura 1: Dinâmicas do texto visual
 Fonte: Abril, 2013

Nessa figura, a “imagem” corresponde à dimensão imanente do texto visual, ao que constitui seu “conteúdo” icônico e iconográfico que, por sua vez, não pode ser destacado dos imaginários que contribuem para sua configuração. Isso é dizer, então, que o que seria o “em si” da imagem vai variar conforme as circunstâncias e condições histórico-sociais. A visualidade da “imagem”, por sua vez, compreende as relações de visibilidade e invisibilidade, articulando as suas qualidades sensíveis (ou seja, dos modos como ela chega a quem a olha, incluindo dispositivos sociotécnicos) e das variáveis perceptivas que se apresentam a um olhar necessariamente socializado e localizado no tempo e no espaço. Sendo um agente na vida cotidiana, um dado texto visual nos olha, nos interpela, e se respondemos a esse chamado fazemos mover um conjunto vasto e multidimensional de relações que se concretizam nessa interação social, ou seja, que não flutuam para além da história, da cultura, das relações de saber/poder.

Os dois ensaios que compõem este volume sem dúvida se articulam a esse entendimento da cultura visual e demonstram, a seu modo, a vivacidade do pensamento de Abril. Ambos materializam investimentos teórico-analíticos específicos, estando interligados às suas reflexões relativas às dinâmicas culturais, aos discursos, aos textos e à importância do pensamento crítico, sólido e inquieto. *Por uma semiótica contemporânea* é o se-

gundo livro de Gonzalo Abril publicado no Brasil. O primeiro, já esgotado há muitos, é a tradução de *Análisis del discurso: hacia una semiótica de la interacción textual*, de 1982, escrito por ele em parceria com Jorge Lozano e Cristina Peña-Marín e lançado pela Littera Mundi, em 2002. Antes dele, Gonzalo Abril havia publicado em 1976 *Signo y Significación*. A seguir, vieram *Presunciones*, uma coletânea de ensaios, e *La comunicación y el discurso: La dimensión humorística de la interacción*, ambos de 1988; *Teoría General de la Información: datos, relatos y ritos*, de 1997; *Presunciones II. Ensayos sobre comunicación y cultura* e também *Cortar y pegar: la fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*, em 2003; e os já mencionados *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*, de 2007 e *Cultura visual: de la semiótica a la política*, de 2013. Em 2022, veio a público seu último livro até o momento, *La belleza del vagar*.

Gonzalo Abril esteve algumas vezes em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte. Proferiu cursos de curta-duração em UFRJ e na UFMG. Além deste *Por uma semiótica contemporânea* e do esgotado *Análise do discurso*, temos ainda no Brasil um artigo, “A semiose alegórica nos textos verbovisuais”, publicado na coletânea *Entre o sensível e o comunicacional*, pela ed. Autêntica, em 2010. É muito pouco, sem dúvida, especialmente quando se considera a amplitude e a complexidade de sua produção. Por enquanto, parte significativa de sua obra só nos é acessível em espanhol. Nesse sentido, a publicação em português dos ensaios contidos neste livro busca preencher minimamente essa grande lacuna e aproximar o pensamento de Gonzalo Abril a estudantes e pesquisadoras/es brasileiras/os. Não deixamos de reconhecer, porém, que se trata de um esforço ainda pequeno, através do qual desejamos que diálogos e interesses se ampliem e se diversifiquem.

APRESENTAÇÃO

GONZALO ABRIL

Este texto nos convida a promover, com toda humildade, uma semiótica orientada para a análise crítica da cultura. A contemporaneidade a que alude o título é tomada no sentido de Giorgio Agamben, que, recuperando a noção nietzschiana de “intempestividade”, defende que a relação entre o pensamento e o contemporâneo deve ser entendida como desconexão, defasagem e anacronismo. Bem ao contrário de seguir os ditames das modas intelectuais ou editoriais, dos indicadores bibliométricos ou do número de *likes*, ao contrário de uma aceitação acrítica do espírito dominante da época, que na instituição acadêmica atual costuma consistir em aprovar, como parte do exercício das rotinas administrativas e não da adesão racional, o valor indiscutível da “corrente”, da novidade tecnológica ou de uma “inovação” mais abstrata. Olhar para o nosso tempo é indispensável, mas não para perseguir suas luzes e sim sua escuridão, entendendo-a como aquilo que nos preocupa e questiona (Agamben, 2011, p. 18-20), como aquilo que

nos inquieta e nos leva à resistência, “resistência à morte, à servidão, ao intolerável, à vergonha, ao presente” (Deleuze; Guattari, 2001, p. 111).

As “inspirações múltiplas” no título são uma citação do filósofo francês Dominique Chateau quando, com humor e referindo-se à famosa história em quadrinhos de Goscinny e Uderzo, ele explica como usa o pensamento de Charles S. Peirce:

Não caí no caldeirão peirceano como Obelix no da poção mágica. Uso Peirce da mesma forma que Asterix usa a poção mencionada anteriormente: às vezes, quando acho adequado, pego um frasco e engulo seu conteúdo. Em outras palavras, não me interesso pelo dogma peirceano, mas Peirce frequentemente me ajuda a pensar. Ao contrário daquele médico do século XVI, se não me falha a memória, que disse que abandonava uma ideia se não a encontrasse em Aristóteles, eu abandono Peirce quando não encontro nele um pensamento que me parece valer a pena ou quando encontro nele o pensamento oposto (Chateau, 2013, p. 137).

A mesma atitude é a nossa com relação a Peirce. Não tentaremos nos esconder atrás de seu legado prestigioso e monumental, assim como não tentaremos nos esconder atrás do legado de Bakhtin, Barthes e outros autores que são autoridades intelectuais de primeira ordem sem equivalente no século atual e que nos fornecem as intenções fundamentais, o olhar estratégico e a “caixa de ferramentas” da semiótica como metodologia. Não somos propensos à invocação de “escolas” e talvez a leveza de um certo ecletismo seja a nossa maior fraqueza, mas também o antídoto para o dogmatismo e o sectarismo que os rótulos escolásticos e as *marcas* acadêmicas geralmente acarretam. Portanto, não nos proibiremos de tomar goles, nem mesmo frascos inteiros de Peirce, Bakhtin etc., ou seja, nos beneficiaremos de suas múltiplas inspirações, mas evitaremos cuidadosamente cair em caldeirões de poção mágica.

Reunimos aqui dois ensaios diferentes, mas ligados pela dupla inspiração teórica e metodológica do semioticista americano e do semioticista russo. Caberá ao leitor determinar se o texto lhe é útil para alguma prática analítica, para contribuir com um projeto de pesquisa ou, pelo menos,

para proporcionar alguma satisfação intelectual, entre as quais também se enquadra a discordância com o autor destas páginas. O primeiro capítulo oferece considerações mais gerais (às vezes com certa condescendência didática), enquanto o segundo, sem renunciar totalmente à generalidade, por exemplo no que diz respeito à suposta unidade estética, ética e epistêmica da semiótica, apresenta diretrizes mais precisas para a pesquisa no campo da análise fílmica e audiovisual. Não deixamos de considerar, nas reflexões que se seguem, que essas práticas discursivas, como parcelas do extenso campo da *mediação simbólica*, não se reduzem às expressões artísticas institucionalizadas (embora as englobem) e são objeto de um olhar antropológico que transcende os campos disciplinares da teoria da arte, dos estudos sobre a criação audiovisual ou da própria semiótica da imagem.

A primeira versão do que apresentamos como capítulo 1 foi publicada em 2009 no número 6 da *IC, Revista Científica de Información y Comunicación*, da Universidade de Sevilha, em um volume especial intitulado *El desierto y la sed (Estudios Culturales Iberoamericanos)* [Coord.: Contreras, F., Méndez Rubio, A. e Silva, V.]. O que oferecemos como capítulo 2 foi publicado no *CIC, Cuadernos de Información y Comunicación*, n.º 27, uma revista da Universidad Complutense de Madrid [dir.: Aladro Vico, E.], em 2022. Ambos os textos, e especialmente o primeiro, foram minuciosamente revisados e modificados para esta nova publicação, às vezes resgatando fragmentos de trabalhos anteriores, especialmente na tentativa de dar a eles, se não unidade, ao menos a complementaridade que é seu melhor substituto.

Ao mesmo tempo um programa ambicioso de renovação lógica e epistemológica, e indistinguível dela, a semiótica de Peirce é uma “semiótica da cultura” no sentido mais acolhedor que pode ser dado a ambos os termos atualmente. Não é uma corrente disciplinar positiva como a prestigiosa Escola de Tártu-Moscou, que desde o início dos anos 60 do século passado reuniu campos de estudo e tradições intelectuais muito diversos, como o pensamento linguístico moscovita e o pensamento científico literário de Leningrado, com ênfase especial na “análise de textos concretos da cultura”,

como Uspenski (1993), um de seus mais proeminentes iniciadores, apontou. Da tradição peirceana, as possíveis concomitâncias com o pensamento semiótico de Yuri Lotman também foram invocadas, particularmente em relação à sua concepção de “semiosfera”, mas Merrell (2003) enfatiza as vantagens do pensamento triádico de Peirce, solidamente ancorado em suas “categorias faneroscópicas”, em oposição ao pensamento supostamente diádico do semioticista russo.

Umberto Eco, de uma perspectiva semiótica orientada para processos comunicativos, afirmou em uma de suas principais obras que “a cultura pode ser estudada inteiramente de um ponto de vista semiótico. A semiótica é uma disciplina que pode e deve lidar com toda a cultura” (Eco, 1972, p. 40). É bem conhecida a vocação culturalista do *Cours* de Ferdinand Saussure, o fundador europeu da semiótica moderna sob o nome de “semiologia”, como ancoragem de uma nova ciência que, embora lidasse primeiramente com o signo linguístico, também se interessaria pelas práticas culturais, uma vez que “[c]onsiderando ritos, costumes etc. como signos, esses fatos nos aparecerão sob uma luz diferente, e será sentida a necessidade de agrupá-los na semiologia e explicá-los pelas leis dessa ciência” (Saussure, 1978, p. 354-359).

A falta de uma teoria explícita de Peirce sobre a cultura é igualmente bem conhecida. Mas não devemos nos deixar enganar pelo que poderíamos chamar de “falácia da ausência lexical”: a de supor que a ausência de descritores explícitos como “cultura”, “texto” ou “sujeito enunciador” em um determinado corpus teórico, como o de Peirce, significa que os problemas, intenções e abordagens que foram desenvolvidos sob o comando desses conceitos em outros campos de pesquisa, em outros contextos teóricos ou em outros momentos do pensamento moderno estão simplesmente ausentes.

Certamente é necessário evitar assimilações teóricas abusivas ou, em termos mais coloquiais, fazer com que um autor diga e/ou pense o que nunca disse e/ou pensou, alienando seu pensamento e, ao mesmo tempo, expropriando o pensamento de outros que lhe são atribuídos. Mas tam-

bém acontece com frequência que, como nas ficções de mundos paralelos, certas ideias formuladas em um determinado universo de pensamento e discurso encontram correspondência com aquelas apresentadas em outro muito diferente, às vezes com o único elo de uma *forma mentis* comum, tributária do mesmo espírito da época, de condições e preocupações históricas semelhantes.

E há um exemplo que é muito relevante. Em várias ocasiões, Peirce fala da dádiva, do ato de dar, para esclarecer a diferença entre ação diádica e triádica, distinção fundamental para seu pensamento “tricotômico”: “O fato de A presentear B com uma dádiva C é uma relação tríplice e, como tal, não pode de modo algum ser reduzida a qualquer combinação de relações duais” (Peirce, 2012a, p. 384), pois na ação de presentear há uma mediação que envolve uma “base intelectual”, uma “representação”, uma “lei” que estruturam indissolúvelmente três momentos (Peirce, 2012b, p. 232-234). Obviamente, “A dá C para B” não é equivalente a “A deixa C” mais “B pega C”, como aconteceria se o sujeito A perdesse seu relógio C em uma praia e, por acaso, outro sujeito B o encontrasse em um momento posterior, caso em que todo o processo envolveria duas ações duais e não uma única ação triádica. É verdade que o filósofo americano desenvolve suas considerações no âmbito de problemas cognitivos e lógico-linguísticos, como reitera em outro texto sobre a teoria dos predicados (Peirce, 2012b, p. 509), mas ainda assim sua concepção da ação da dádiva como *mediação semiótica* irreduzível a relações de secundidade, ou seja, de ação bruta, não mediada ou meramente instrumental, antecipa epistemicamente a teoria da dádiva, da troca simbólica e do simbolismo em geral que seria proposta por Marcel Mauss (1971) em seu *Ensaio sobre a dádiva*. Nas palavras da apresentação de Lévi-Strauss (1971, p. 31-32) desse *Ensaio*, poderíamos substituir “estrutura” por “hábito” para acomodar a visão peirceana da terceiridade e da semiose em geral:

[Para Mauss] a troca é o denominador comum de um grande número de atividades sociais aparentemente heterogêneas. Mas não é possível ver essa troca nos fatos. A observação empírica não nos mostra a troca, mas apenas

- como o próprio Mauss diz - três obrigações: “dar, receber, retornar”. Toda a teoria, portanto, requer a existência de uma estrutura, da qual a experiência fornece apenas os fragmentos, os membros dispersos ou, melhor dizendo, os elementos (Lévi-Strauss, 1971, p. 31-32).

O conceito de cultura é coextensivo ao também oceânico conceito de *semiose* peirceana, pelo menos dentro do que J. B. Thompson (2002) chama de concepção “simbólica”, na qual a cultura é entendida como um padrão ou *matriz de significação* embutida em todas as atividades, expressões e objetos de uma sociedade. Em virtude desses significados comuns, “os indivíduos se comunicam uns com os outros e compartilham suas experiências, concepções e crenças”. Não será difícil aproximar a noção peirceana de “interpretante final” a essa concepção de cultura, como defende categoricamente Wenceslao Castañares (2019a, p. 207): “O desenvolvimento de uma teoria do interpretante como *habitus* ou instituição nos leva a uma *sociossemiótica* e, em último caso, a uma *semiótica da cultura*”.

É possível fazer semiótica e não morrer de imanentismo?

Todo signo é em si mesmo não a coisa suscetível de interpretação, mas a interpretação de outro signo.

(M. Foucault)

Os únicos signos que são toleravelmente fixos são as abstrações inexistentes. Não podemos negar que tal signo seja real; apenas que seu modo de realidade não é do tipo ativo que chamamos de existência.

O existente age, e tudo o que age muda.

(Ch. S. Peirce)

A cultura é apenas a incorporação do princípio de que a coisa certa sobre símbolos, signos humanos, é crescer.

(W. Castañares)

Cultura e/ou semiose

Estas considerações podem parecer supérfluas ou muito banais para muitos estudiosos da comunicação e da cultura, colegas, alunos, interlocutores e interlocutoras do pequeno colégio invisível de seguidores da navegação semionáutica³ — colégio esse que talvez não seja nem tão invisível nem tão pequeno. Retornar à enésima apologia, e contra sabe-se lá quais suposições incrédulas, de uma metodologia muito antiga renomeada na era moderna⁴ como *sémiologie* por um filólogo de Genebra e como *semiotic* ou *semeiotic* por um filósofo estadunidense, parece de fato um anacronismo, uma questão teórica do *fin de siècle* e, pior, do final do penúltimo século. Sem dúvida, uma certa anacronia será revelada em algumas destas considerações. No entanto, trata-se, acima de tudo, dos anacronismos inerentes a qualquer questão não resolvida, ativa e angustiantemente aberta, como, em nossa opinião, o lugar que a semiótica merece na análise e na crítica cultural contemporânea, especialmente em relação à mídia e aos discursos midiáticos e de massa, incluindo entre aqueles os novos meios audiovisuais e, entre estes, os novos discursos multimodais das redes sociais. Devemos considerar, nesse sentido, que, como escreveu Borges, “a realidade é sempre anacrônica”⁵ e que, como argumentamos com Agamben, a contemporaneidade à qual aspiramos é intempestiva. Se quisermos desenvolver uma teoria cultural abrangente e uma crítica comprometida com a democracia e a emancipação, talvez tenhamos que, em mais de um sentido (metodológico, ético, político), visitar pacientemente o passado perpétuo e ativo de nossos pressupostos epistêmicos e práticos. Pois, como escreveu o roteirista A. Breffort, “nunca se sabe o que o passado nos reserva”.

Aqui, tentaremos reformular, em vez de responder, uma pergunta múltipla: por que “fazer semiótica”? Que semiótica? Faz sentido definir um campo de semiótica — de modo mais preciso do que geralmente é chamado de “sociosemiótica”, “semiótica da cultura” e “cultura de massa” — dentro dos assim chamados e sempre imprecisamente definidos “estudos culturais”? A semiótica não é uma disciplina científica, nem um campo teórico

homogêneo e contém, como Cristina Demaria (2004, p. 47) apontou, uma diversidade de métodos e escolas e abriga diferentes práticas analíticas. Também na definição de seu objeto mais geral, seu ponto de partida é negativo, se não grosseiramente paradoxal, uma vez que *o sentido* com o qual pretende lidar, é indefinível e, além disso, não se trata de forma alguma de um “objeto”, mas do próprio processo no qual a relação intersubjetiva é objetivada e expressa. Como uma prática metodológica orientada para a investigação do sentido, o que a semiótica supostamente busca é, portanto, um conhecimento paradoxal e autorreferencial, porque seu objeto não é tal e as operações e os efeitos do sentido, ainda mais claramente do que em outras ciências humanas e sociais, estão reflexivamente envolvidos em seus próprios procedimentos epistêmicos e discursivos (Abril, 1994, p. 427).⁶

Acreditamos que vale a pena manter e desenvolver a semiótica a serviço da análise sociocultural e, mais especificamente, para a análise das culturas populares modernas ou de massa, desde que ela seja entendida como uma metodologia transdisciplinar e não seja restringida pelo princípio do *imanentismo*, ao qual retornaremos. É uma metodologia que pode entrar na *complexidade* dos objetos culturais e que, pelo próprio fato de abraçar perspectivas como a teoria da enunciação e da intersubjetividade discursiva⁷, ou por colocar em seu centro um interesse indefinível e objetivista como a investigação do sentido, questiona a própria ideia de objetos culturais entendidos como produtos e muda a orientação epistemológica, como Raymond Williams (1992, p. 208-209) desejou, para “processos”.

Nesse sentido, a ideia dinâmica e fluida de *semiose*, de acordo com a semiótica de Peirce, questiona o funcionalismo socioantropológico da cultura e, portanto, a própria ideia de que a cultura pode ser categorizada como um subsistema social ou encontrar qualquer ancoragem como um nível funcional dentro da suposta arquitetura sistêmica da sociedade. Em contraste, a doutrina peirceana do *interpretante* e da *semiose ilimitada* levanta a ideia de redes textuais e discursivas (abertas, multiformes, transversais, incompletas⁸) como um suporte teórico melhor do que a ideia de textos culturais entendidos como objetos ou produtos completos e bem delimita-

dos. Devemos levar em conta as contribuições dos estudos interculturais, feministas, subalternos, pós-coloniais, *queer* etc., mas a concepção teórica da “cultura como um processo de tradução” (Demaria, 2004, p. 48) já fazia parte da tradição semiótica ao lidar com o problema dos limites, das fronteiras e das colisões culturais e também textuais. No trabalho de Bakhtin e sua escola, essa é até mesmo a questão principal. Na perspectiva peirceana, cujos paralelos epistemológicos com os de Bakhtin merecem, sem dúvida, mais atenção do que poderemos dedicar a eles aqui, os processos de tradução equivalem a deslocamentos, movimentos, trânsitos de intérpretes que atravessam, geram e reproduzem diferenças⁹. E, como também nos lembra Demaria, *as diferenças culturais* podem ser assimiladas a categorias enunciativas. Dito de forma mais simples: elas não dizem respeito tanto a conteúdos, significados, tipos de signos, mas sim a usos ou práticas semióticas, posições de sujeito, lugares sociocomunicativos de onde se diz (enuncia), se silencia ou se responde. E, por último, mas não menos importante, mesmo com sua heterogeneidade metodológica e teórica, a semiótica pode reivindicar uma tradição e uma orientação crítica que não está totalmente esgotada, especialmente quando, nos últimos anos, os estudos culturais, de acordo com Stuart Hall (2010) e muitos de seus praticantes, sofrem com a despolitização, com a perda do horizonte de intervenção e mudança que os impulsionou em suas origens, se não com a sua dissolução em um vago pós-modernismo multiculturalista.

O legado de Peirce: o texto e as condições gerais da comunicação

Como já dissemos, não há uma teoria da cultura explícita e disciplinarmente compreendida na obra de Peirce. Tampouco há uma teoria do texto no sentido usual dos estudos literários ou da semiótica da arte de nosso tempo. Mas é possível, por meio de uma extrapolação anacrônica, entender os textos nos termos de sua teoria do signo. De acordo com a tipologia básica dos nove signos de Peirce, o diagrama a seguir (Fig. 1) mostra as conhecidas determinações de *primeiridade* (possibilidade), *secundidade* (existência) e *terceiridade* (convenção ou “lei”) e os alinhamentos em rela-

ção aos três correlatos do signo: de acordo com o *representâmen*, de acordo com a relação com o *objeto* e de acordo com a mediação do *interpretante*:

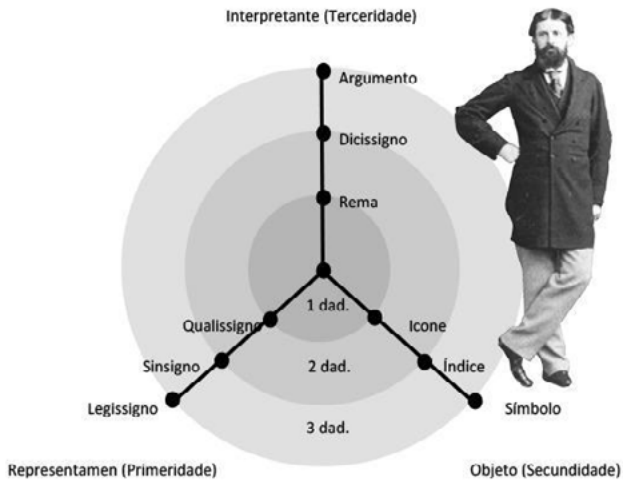


Figura 1: Os nove tipos básicos segundo Peirce (2012b, p. 364-375)
 Fonte: Peirce (2012b, p. 364-375), imagem elaborada pelo autor

De acordo com essa tipologia, como Gorlée (1998)¹⁰, entre outros autores, demonstrou, um texto, não exclusivamente verbal, corresponderia ao *argumento* peirceano, um tipo de signo, momento semiótico mais desenvolvido do que o *rema* monádico (um termo despojado de qualquer contexto) e mais do que o *signo dicente* ou *dicissigno* (este, um enunciado efetivo que fornece alguma informação). Mais desenvolvido porque, como Liszka (1996, p. 42) escreve, “é um signo cujo interpretante está orientado para a conexão sistemática, inferencial ou legal com outros signos”, para ligar proposições como faz o argumento em seu sentido lógico tradicional.

Uma das múltiplas definições oferecidas por Peirce — “um *argumento* é qualquer processo de pensamento que tende razoavelmente a produzir uma crença definida” (Peirce, 2012b, p. 520) — é de particular interesse para nós, mas exige que tenhamos em mente que, ao possibilitar a articu-

lação de vários, até mesmo muitos, enunciados, um argumento é também um *símbolo*, ou seja, uma convenção, uma regra mediadora e, ao mesmo tempo, um *tipo*, um *legissigno*, como são típicos os textos nas teorias literárias, artísticas, cinematográficas etc. Típicos na medida em que apresentam e atualizam *padrões de produção e recepção* (filmico, poético, epistolar, hipertextual etc.) ou *procedimentos argumentativos e persuasivos institucionalizados* (texto científico, judicial, publicitário etc.) e também na medida em que reproduzem ou arriscam *modelos de gênero* (texto policial, comédia de erros, sinfonia, “gênero emergente” etc.)

A tendência a produzir de que fala Peirce, a produtividade semiótica, só pode se concretizar no contexto de redes de interpretantes em que os enunciados que compõem a trama — exatamente como se costuma dizer dos textos — funcionam como premissas ou hipóteses de leitura capazes de dar origem a efeitos de sentido amplamente imprevisíveis. As *crenças definidas* de Peirce não devem ser entendidas apenas ou principalmente como conclusões dotadas de força lógica. Elas podem equivaler a convicções prováveis ou *doxásticas* capazes de orientar a ação em algum sentido e também, pelo mesmo significado pragmático, a *forças ilocucionárias* tal como entende Austin (1971) (promessas, conselhos, ameaças etc.). Assim como elas, as *crenças definidas* podem estar ligadas a efeitos imprevisíveis, como os *perlocucionários* do filósofo britânico.

Tomemos um exemplo do cinema *mainstream*: um filme como *O Exorcista* (William Friedkin, 1973) tem uma trama, no sentido textual em que estamos tentando reformular o *argumento* peirceano, uma organização narrativa da história, que consiste em sua encenação e enredo — ou seja, seu complexo diagrama de imagens visuais, palavras, sons etc. estruturados espacial e temporalmente em sequência¹¹ —, que tem a intenção de perturbar e até mesmo assustar o espectador, ou seja, é orientada para promover determinados efeitos emocionais. Esse é precisamente o efeito típico ou tipificador dos chamados filmes de terror. Mas também, de forma inseparável, a narrativa pressupõe a *hipótese ficcional* inerente de que existem forças sobrenaturais, possessões diabólicas, rituais apotropaicos etc.

que assumimos, de acordo com um *contrato comunicativo* implícito, como ingredientes constitutivos de um mundo possível, um *universo discursivo* particular representado no filme. E essas seriam, em conjunto, as *crenças definidas* do exemplo, sem as quais nem o efeito supostamente pretendido nem o reconhecimento do tipo textual poderiam ocorrer. Naturalmente, o sucesso desse dispositivo ficcional depende dos inúmeros mecanismos de persuasão envolvidos na linguagem cinematográfica, cujas tipificações são comumente identificáveis. Pensemos, por exemplo, nos ícones sonoros, como os sons graves, repentinos, estridentes, zumbidos etc., típicos das trilhas sonoras desse gênero de filme. No entanto, os efeitos aterrorizantes podem ser reconhecidos como efeitos ilocucionários bem-sucedidos ou plausíveis, sem que o sentimento real de medo ou a crença no demônio (efeitos perlocucionários) seja finalmente imposto ao espectador como uma experiência real.

O *rema* é um possível ingrediente de uma proposição (por exemplo: / onça/, /tio/, /caçar/)¹² e o *dicissigno* uma expressão proposicional efetiva que atualiza os remas colocando-os em relação (como: /meu tio caça onças/). A história de “Meu tio iauaretê”, de Guimarães Rosa (1967), conduz, como argumento peirceano, a um conjunto de “crenças definidas”, talvez tão variadas quanto os possíveis leitores e talvez tão ambíguas quanto a natureza do próprio narrador. Essa natureza híbrida ou indeterminada entre branco e indígena, entre humano e animal, se articula também a uma possível “definição” da crença implícita nesse caso e ao conjunto dessas crenças, tão múltiplo e polifônico quanto a linguagem da história. Tipificações são aquelas que resultam da consignação dessa história como um “discurso que questiona as dualidades coloniais” ou como expressão de uma “poética da miscigenação” ou do “devir animal” e tantos outros possíveis significados alegóricos. E tipificações são também aquelas que se referem a uma linguagem socioletal ou poética, ao caráter ficcional do discurso, ao seu estilo enunciativo em primeira pessoa, até mesmo a uma irredutibilidade a gêneros de histórias já estabelecidos para se apresentar como um *protótipo* narrativo inaugural, o que também é uma expressão de *tipificação literária*

— aquela característica das grandes histórias modernistas e de vanguarda (de Kafka, Borges, Joyce, Virginia Woolf ou Macedonio Fernández, entre tantos outros), geradoras de modelos (*legissignos*) e não de exemplares ou variantes (*sinsignos*) de modelos já institucionalizados de discurso narrativo.

Um exemplo de arte visual nos permitirá ilustrar, por fim, como a diferença entre rema, *dicissigno*-proposição e texto-argumento não tem nada a ver com a maior ou menor extensão “significante”, mas com o grau de complexidade com que o interpretante traduz uma determinada expressão ou situação. E como cada nível de complexidade não nega, mas integra os anteriores para subsumi-los de uma forma “mais desenvolvida”, segundo a expressão de Peirce.

Na vinheta magistralmente semiológica de Steinberg (Fig. 2), a palavra /NO/ pode ser lida como rema, como *dicissigno* ou como um texto-argumento. Em um primeiro momento — no momento da primeiridade —, ela é oferecida iconicamente como um rema que, como uma palavra, o advérbio de negação por excelência, tem a possibilidade de desempenhar uma função específica em uma proposição. Mas o leitor não deixará de perceber que, por meio da ponta característica dos balões na linguagem visual dos quadrinhos, acrescenta-se ao ícone um índice que permite a ativação dessa palavra atribuindo-a a um personagem: a relação de secundidade de que fala Peirce, aquela que corresponde ao *dicissigno*: /O sujeito *a* diz *b*/ (operação enunciativa) e ao mesmo tempo /*a* diz “não”/ (proposição), só pode ser realizada por meio de índices. Mas, é claro, o leitor provavelmente também terá em mente que a palavra /NO/ é representada iconicamente como um recipiente metafórico de muitas outras palavras e sinais e que *simbolicamente* esse mesmo recipiente se refere a uma longa sequência de declarações que podem ser parafraseadas em sua totalidade como um *argumento* que realiza a ação ilocucionária: /*a* nega algo (o objeto de uma demanda anterior) a *c*/, com toda a força pragmática à qual o tamanho de /NO/ também alude metaforicamente. Obviamente, para chegar a essa convicção, ou seja, à crença definitiva de Peirce, o ato de ler foi propon-

do outras conjecturas derivadas do conjunto de interpretantes visuais e propiciadas pela *enciclopédia* (à qual nos referiremos na segunda parte): a posição relativa dos personagens, suas expressões fisionômicas e gestuais, as roupas e os objetos sobre a mesa que definem os papéis institucionais como solicitante/sujeito com poder de decisão etc.

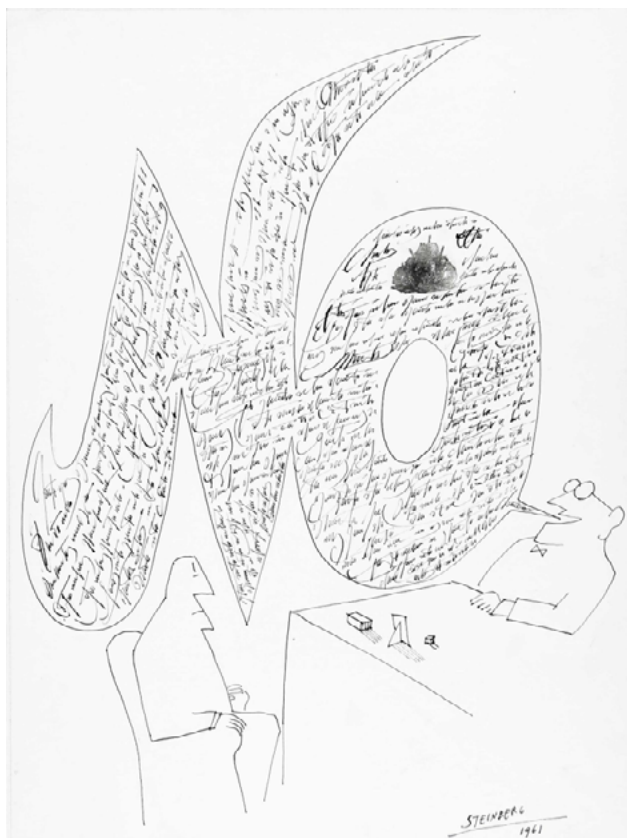


Figura 2: *Sem título*, Saul Steinberg, 1961 (The Saul Steinberg Foundation)
Fonte: <https://saulsteinbergfoundation.org>

Juntamente com a ausência, que não é trágica em nossa opinião, de uma teoria do texto *ad pedem litterae*, também observamos que Peirce carece de um conceito de emissor, enunciador ou sujeito comunicativo homólogo

aos usuais na literatura das ciências sociais, embora seu conceito de “*quase-mente*” ofereça perspectivas teóricas extraordinariamente oportunas hoje, tanto por causa da validade das ecologias comunicativas pós-informacionais (redes sociais, inteligência artificial, subjetividades híbridas) quanto por causa do próprio ecossistema filosófico pós-humanista que parece estar emergindo nos últimos anos¹³. E, no entanto, sejam ou não homólogas às concepções posteriores dos sujeitos da ação comunicativa, em uma de suas cartas a Lady Welby em 1906, Peirce distingue três instâncias que modulam sua concepção do *interpretante* para adaptá-la a uma estrutura decididamente *comunicacional* do processo semiótico: um “*interpretante intencional*, que é uma determinação da mente do emissor [*utterer*]; o *interpretante efetivo* [*effectual*], que é uma determinação da mente do intérprete; e o *interpretante comunicativo*, ou digamos, o *Comminterpretante*”. E imediatamente depois ele oferece “a ideia marcante” — assim Houser e Kloesel, editores de Peirce, a chamam — de *commens*, a mente fundida sem a qual não pode haver comunicação alguma, e que “consiste em tudo o que é, e deve ser, bem compreendido entre o emissor e o intérprete, desde o início, para que o signo em questão cumpra sua função” (Peirce, 2012b, p. 569). Uma ideia, em suma, de um *universo* compartilhado *de significado* que certamente pode ser considerado semelhante ao universo simbólico de Berger e Luckmann ou ao da ordem simbólica consumada descrita por Bourdieu, à qual nos referiremos abaixo.

Interpretante final e hábito

A relevância do conceito de *interpretante final* na arquitetura teórica de Peirce para colocar suas ideias a serviço da análise sociocultural foi apontada em diversas ocasiões. É sempre arriscado e petulante propor uma vulgata do pensamento de Peirce, mas o propósito metodológico nos convida a fazer uma breve alusão à sua complexa e felizmente aberta teoria dos interpretantes. Como Faerna (1996, p. 111) apontou, ao contrário da maioria das teorias do significado que definem os signos de acordo com sua relação com “outras coisas” (objetos no mundo real, representações, ações etc.),

para Peirce o significado só pode ser investigado nas relações de alguns signos com outros: “o significado de um signo é o signo pelo qual ele deve ser traduzido”. O interpretante nada mais é do que aquele segundo signo que traduz o primeiro, dotando-o de significado, embora seja mais correto considerá-lo um terceiro, na medida em que sua operação faz a mediação entre o *representamen*, que é um signo possível, uma *primeiridade*, e um objeto, tão ontologicamente variado quanto se queira pensar, que está ligado a ele em um momento de *secundidade*, ou seja, de interação real ou de existência concreta. Peirce, cujos conceitos são desenvolvidos de forma triádica, pode-se dizer de modo recursivo ou *fractal*, a partir de sua famosa *tricotomia*, propôs várias versões dessa e de muitas outras noções de sua semiótica, à maneira de um compositor que cria variações sobre os mesmos temas ao longo de sua obra.

O quadro a seguir resume três variações básicas da tipologia peirceana de interpretantes:

Os interpretantes de Peirce: três versões		
<i>Imediato</i> O representado ou significado pelo Signo	<i>Emocional</i> Movimento dos afetos, sensação	<i>Intencional</i> Uma determinação da mente do emissor
<i>Dinâmico</i> O efeito realmente produzido pelo Signo na mente	<i>Energético</i> Uma ação, um movimento	<i>Recepcional</i> Uma determinação na mente do intérprete ou coenunciador
<i>Final / Normal</i> O efeito que seria produzido na mente pelo Signo se desenvolve suficientemente; um hábito	<i>Lógico</i> Um pensamento. Um raciocínio desenvolvido	<i>Comunicativo</i> Universo de experiência e ação comum. Commens [Pré-compreensão intersubjetiva. E resultado sempre provisório dos diálogos sociais]

Quadro 1 — Tipologias peirceanas
Fonte: Elaborado pelo autor

Na primeira delas, o *interpretante final ou normal* aparece como o momento culminante e o limite de um processo de semiose, “o efeito que seria produzido na mente pelo Signo após um desenvolvimento suficiente do pensamento” (Peirce, 2012b, p. 573), e que em outras passagens o filósofo identifica com o *hábito* que dá origem a esse desdobramento máximo de um processo sógnico, entendendo que um hábito só pode ser descrito — com rigorosa fidelidade aos postulados do pragmatismo — pelo tipo de ações a que dá origem (Peirce, 2012b, p. 503). Esse conceito de hábito é, de acordo com Verón (1987, p. 119), equivalente ao que “sociólogos muito posteriores chamaram de *ação social*”. Certamente, os hábitos, incluindo muito especialmente aqueles que são compartilhados por grupos humanos e comumente chamados de costumes, podem se tornar rotinas ou formas rígidas e automáticas de comportamento, linguagem e pensamento, mas — como Hildebrand (2023) aponta em relação ao desenvolvimento do hábito peirceano na filosofia de John Dewey — uma vez que as situações variam inexoravelmente e os mesmos atos nunca são repetidos, os hábitos “permanecem plásticos e mutáveis”.

O interpretante final não é uma essência platônica ou uma lei transcendental de significação, afirma Teresa De Lauretis, mas um resultado e, ao mesmo tempo, uma regra que, no limite, pode ser identificada com a própria *experiência*, pelo menos com o conceito que a autora tenta adequar à experiência feminina a partir da teoria feminista:

Tomando emprestado o conceito de Peirce de “hábito” como o produto de uma série de “efeitos de significado” produzidos na semiose, tentei então definir a experiência mais precisamente como um complexo de hábitos resultantes da interação semiótica do “mundo exterior” e do “mundo interior”, uma malha contínua do eu ou do sujeito na realidade social (De Lauretis, 1992, p. 288).

Não se trata, assim, de forma alguma, de uma teoria idealista do significado, porque os hábitos, como Peirce apontou, só se tornam inteligíveis por

meio de ações concretas no mundo, que retornam ao universo da significação tornando-se novos signos e novos sistemas semióticos (Peirce, 2012b).

Ao interpretar textos-discursos ou comportamentos em situações cotidianas, o que fazemos é transferi-los para *universos discursivos* específicos e mais ou menos diferenciados e suas esferas correspondentes de *ação prática*¹⁴. Isso significa, na perspectiva do pragmatismo, obter efeitos específicos de sentido e desencadear novas ações. Vou ao médico porque estou com a pálpebra inflamada e ele me diagnostica: “Você tem blefarite”. Sua resposta é uma mera tradução do grego clássico, a língua em que a pálpebra é chamada de *blefaron*? Claro que sim, como um *interpretante imediato*, mas não é só isso. A resposta significa também e, sobretudo, uma transferência da minha expressão coloquial para o campo discursivo da instituição médica, com seus códigos e seus consequentes efeitos operativos (as ações técnicas de tratamento que poderiam ser atribuídas ao *interpretante enérgico* e os efeitos institucionais), o exercício da práxis e da autoridade próprias da medicina como um sistema especialista e de seus correspondentes agentes, conhecimentos e recursos, que constituiriam um *interpretante normal ou final*. Se, em vez de ir ao consultório médico, eu tivesse ido à casa de minha mãe, ela provavelmente teria me dito: “Coitadinho, como está o seu olho, está doendo? Vou preparar uma infusão de chá de camomila para lavá-lo”. Uma resposta na qual entram em jogo interpretantes estético-afetivos particulares (*imediatos*), mas também operacionais: as técnicas tradicionais de tratamento, que são outros tantos *interpretantes energéticos* e institucionais (*normal-final*), a mãe como cuidadora e mediadora habitual da integração familiar e da reprodução da ordem doméstica etc.

O diagrama a seguir (Quadro 2) oferece nossa própria adaptação da tipologia de interpretantes peirceanos apresentada acima para se adequar às nossas observações e exemplos:

Interpretantes			
Imediato	Estético	Afetivo	Expressivo Identitário
Operacional	Funcional	Instrumental	Interpelativo Reativo
Final	Estrutural Mediador	Institucional Habitual Ritual	Intersubjetivo Simbólico Público, Comum

Quadro 2 — Interpretantes peirceanos
Fonte: Elaborado pelo autor

Se levarmos em conta a prioridade semiótica da *terceiridade*, os processos interpretativos são sempre desencadeados pelos interpretantes finais, ou seja, a ordem cultural e suas restrições, que determinam as regras de aplicação dos outros níveis, *primeiro* (afetivo, estético, expressivo) e *segundo* (operativo, instrumental). Nos processos de ida e volta entre signos e coisas, entre atos, eventos e interpretações, de adaptação e, se necessário, de mudança de hábitos, eles podem deixar de ser vistos como meras acomodações aos universos de significado herdados e se tornar agentes de sua transformação e de mudança social. A coincidência dessa visão com a do *habitus* no pensamento sociológico de P. Bourdieu também é evidente:

O *habitus* é considerado espontaneamente repetitivo, mecânico, automático, mais reprodutivo do que produtivo. No entanto, eu gostaria de enfatizar a ideia de que o *habitus* é algo poderosamente generativo. O *habitus* é, em poucas palavras, um produto do condicionamento que tende a reproduzir a lógica objetiva do condicionamento, mas fazendo-a passar por uma transformação; é uma espécie de máquina transformadora que nos faz ‘reproduzir’ as condições sociais de nossa própria produção, mas de uma maneira relativamente imprevisível (Bourdieu, 2002, p. 134-135).

O antropólogo Roy Wagner apresenta argumentos semelhantes em um ensaio que trata precisamente da *invenção* da cultura: a performatividade das ações pressupõe e alimenta uma certa circularidade reprodutiva de

instituições, crenças e práticas, de modo que *a invenção e a convenção* se reivindicam mutuamente, havendo uma tensão ou alternância entre elas que as torna tanto contraditórias quanto solidárias (Wagner, 2019, p. 149). As explicações de Wagner e de Bourdieu são consistentes com a concepção peirceana do interpretante final e do hábito, ou hábitos, para o qual ele flui. E essa noção é tão adversa aos pressupostos de uma “livre interpretação” liberal, que ignora as restrições socioculturais dos atores sociais, quanto à ideia de uma programação ou prescrição de sentido meramente reprodutiva ou conservadora, que desconsidera as complexas fricções de sentido nos domínios da experiência vivida, da existência e da ação dos sujeitos no mundo. As ciências sociais, tão meticulosas e refinadas desde os “pais fundadores”, como Marx e Durkheim, na observação da reprodução da lei social, não o foram igualmente na investigação de sua contraparte, a compreensão de tudo o que permite “empreender as eclosões possíveis” a que se refere a semióloga Julia Kristeva (2017, p. 12) a partir de uma tradição crítica, mas sempre atenta ao *emergente* (no sentido de E. Bloch), que nos parece especialmente viva no pensamento feminista.

Posições, práticas e universos semânticos

Nossa concepção de processos semióticos e textuais corresponde ao que J. B. Thompson caracteriza como “estrutural”. Segundo ele, as relações entre as formas simbólicas e os contextos sociais devem ser abordadas de modo que os textos sejam interpretados dentro da estrutura das instituições, práticas, modelos textuais e ambientes técnicos nos quais eles são objetivados e trocados. É nesse mesmo sentido que Thompson defende a análise cultural: o estudo das formas simbólicas, que são ações, objetos e expressões de muitos tipos diferentes, “em relação aos contextos e processos historicamente específicos e socialmente estruturados nos quais e por meio dos quais essas formas simbólicas são produzidas, transmitidas e recebidas” (Thompson, 2002, p. 203). E tudo isso, acrescentamos, tentando enfatizar as relações de poder e as formas de constituição, reprodução e contestação da autoridade discursiva.

As observações que se seguem manterão a referência às três dimensões que, novamente inspiradas em Peirce, a tradição semiótica e lógica denomina *sintaxe*, *semântica* e *pragmática*, embora com algumas especificações: (a) o texto pode e deve ser entendido como uma entidade *sintática*, mas sempre na interceptação de determinações semânticas e pragmáticas; (b) todo texto remete a um universo *semântico* e simbólico complexo, cuja explicação ultrapassa o quadro padronizado da linguística textual. Além dos significados de nível proposicional ou macroestrutural, encontraremos uma estrutura de pressuposições culturais e formas coletivas de organização do sentido que nos forçam a questionar os limites e o status de objetividade do próprio texto; e (c) a dimensão *pragmática* deve ser entendida além da estrutura da pragmática disciplinar padrão, que geralmente restringe seu objeto ao uso e à comunicação de expressões linguísticas e as explica exclusivamente por suas condições lógico-formais. Vamos dar uma olhada mais de perto:

(a) A *sintaxe* não representa um mero conjunto de regras combinatórias, nem um modo particular de ordem derivado de sua aplicação. O sufixo *taxis* refere-se à organização, composição tática, e a *sintaxe* pode, portanto, pressupor arranjo tático, conjunção, distribuição e disjunção das disposições dos sujeitos coenunciadores (parte autoral/parte leitora; remetente/destinatário; interpelador/interpelado etc.), *agenciamentos* e não só regularidades formais; não apenas a combinação, mas, ocasionalmente, a articulação de posições heterogêneas. Em todo caso, os textos se apresentam como dispositivos enunciativos (pragmáticos) e significados associados a posicionamentos (semântico-simbólicos), que sempre e necessariamente implicam posições diferenciadas de *conhecimento* e *poder*. A esse respeito, os comentários de Deleuze sobre a *topologia transcendental* das teorias estruturalistas clássicas são pertinentes para a compreensão do escopo do sintático:

E quando Althusser fala de estrutura econômica, ele especifica que os “sujeitos” reais não são aqueles que passam a ocupar as praças, indivíduos concretos ou homens reais, assim como os objetos reais não são as fun-

ções que eles têm e os eventos que ocorrem, mas, antes de tudo, as praças em um lugar topológico e estrutural definido pelas relações de produção. Quando Foucault define determinações como morte, desejo, trabalho ou jogo, ele não as considera como dimensões da existência humana empírica, mas, antes de tudo, como a qualificação de quadrados ou posições que tornarão aqueles que os ocupam mortais ou moribundos, ou desejosos, ou trabalhadores, ou jogadores (Deleuze, 1984, p. 572-573).

Em contraste com a concepção generalizada do texto como uma unidade de sentido e um objeto bem definido, é importante entender que *as redes textuais* estão sempre mudando e são inacabadas. Nessas redes, as relações características de todo/parte, global/local, texto/metatexto, canônico/epigônico etc. são estabelecidas em virtude de processos complexos de transformação que alteram constantemente os limites e, se necessário, invertem as funções e os usos sociais dos textos. Um metatexto crítico, por exemplo, pode se tornar, e muitas vezes se torna, objeto de novas interpretações metatextuais. As mutações do sentido textual não são uma exceção, mas a própria regra da sobrevivência histórica dos textos¹⁵. Além disso, a vida dos textos não está encerrada em uma “fortaleza de intertextualidade”, de acordo com a expressão irônica usada por Bruno Latour em relação à fábula de Borges sobre a biblioteca total.

(b) Qualquer texto se refere efetivamente a um ou vários *universos de significado*, ou seja, a um conjunto de representações sobre o mundo, a história ou as relações sociais, que constituem conjuntos de categorias (campos conceituais), imagens (figuras estéticas, clichês sentimentais, imaginários etc.) e uma série de tipificações. Mas, além disso, os universos de significado são articulados em um nível mais profundo, o nível *simbólico*, que implica não apenas a produção e a circulação de significados, mas também relações, vínculos e mediação.

Um *universo simbólico* pode ser entendido como um tipo de estrutura profunda que sustenta os universos de significado de uma determinada sociedade ou grupo social: suas categorias e estruturas linguístico-categoriais básicas, suas cosmologias, as representações de tempo e espaço, os símbolos

que governam as alocações de significado de eu/outro e assim por diante. Conforme definido por Berger e Luckmann (2003, p. 123-124), o universo simbólico é “a matriz de todos os significados socialmente objetivados e subjetivamente reais”. Da memória coletiva à biografia de um indivíduo, do sentido histórico aos sonhos, fantasias e experiências marginais “são vistos como eventos que ocorrem dentro desse universo”. Essa ideia do universo simbólico pode ser aproximada ao *Grande Outro* simbólico de Lacan, a rede que estrutura a realidade e o sentido subjetivo da realidade, por mais que escape, por definição, ao controle e à compreensão do sujeito, uma vez que “a linguagem serve tanto para nos fundamentar no Outro quanto para nos impedir radicalmente de compreendê-lo” (Lacan, 1983, p. 367).

Uma *ordem simbólica consumada (accompli)*, como Bourdieu a apresenta, leva à percepção dessa própria ordem simbólica como algo *garantido*. A experiência do “isso não é preciso dizer”, mesmo que pareça ser bastante normal,

é extraordinária porque pressupõe um acordo quase perfeito entre as estruturas objetivas do mundo, do que é percebido, e as estruturas cognitivas por meio das quais ele é percebido. E é desse acordo imediato, sem discordância, sem dissonância, sem desacordo, que nasce a experiência do ‘é assim’, do ‘não é preciso dizer’, do ‘não poderia ser de outra forma’ (Bourdieu, 2013, p. 15-16).

Deve-se lembrar que a semiótica de Greimas, entre muitas outras contribuições, forneceu um valioso instrumento de análise para a compreensão generativa das relações entre um nível profundo (simbólico, mas também sintático, uma vez que é ordenado de acordo com uma “sintaxe fundamental”) e um nível superficial (semântico) dos significados dados em um determinado universo textual ou discursivo. Estou me referindo ao quadrado semiótico (Greimas, 1973a, 1973b), uma peça metodológica fundamental de seu modelo semionarrativo, talvez desacreditado por um excesso de logomaquia ou sagacidade banal entre alguns epígonos da Escola de Paris. Como entendemos, o conjunto de posições deriváveis, por

oposição progressiva, da categoria semântica de partida, uma “estrutura elementar de significação” na linguagem teórica greimasiana, torna possível descrever o mapa de atualizações possíveis ou efetivas de um núcleo de significado que pode ser facilmente identificado como uma estrutura cultural: por exemplo, o eixo *preto/branco* pode codificar o nível simbólico-posicional determinante, a matriz, se preferirmos, de todo o conjunto de categorias, lexicalizadas ou não, que compõem um sistema hierárquico de atributos étnico-raciais em sociedades com uma população afrodescendente e um passado colonial. *Não branco/não preto* são as duas primeiras categorias deriváveis do eixo inicial, mas, como se sabe, o desenvolvimento do *carré* nos permite reconhecer outras conjunções transversais. E essa aplicação será metodologicamente legítima na medida em que descreva adequada e dinamicamente as relações semânticas e os conteúdos propostos nos textos e não a estrutura lógica da própria realidade. Jameson atribui esse viés realista a Greimas, mas, ainda assim, reconhece o grande valor do quadrado como instrumento de análise ideológica:

Esse esquema analítico aparentemente estático, organizado em torno de oposições binárias em vez de dialéticas [...] pode ser reapropriado para uma crítica historicizante e dialética, designando-o como o locus e o próprio modelo de fechamento ideológico. Visto dessa forma, o retângulo semiótico torna-se um instrumento vital para explorar as complicações semânticas e ideológicas do texto [...] porque ele delinea os limites de uma consciência ideológica específica e marca os pontos conceituais além dos quais essa consciência não pode alcançar e entre os quais está condenada a oscilar (Jameson, 1989, p. 38-39)¹⁶.

(c) No que diz respeito à dimensão pragmática, nosso primeiro pressuposto é que é necessário dotar as relações intersubjetivas de uma ancoragem social mais exigente do que a decorrente de uma determinação puramente lógica das condições de interlocução, que geralmente é proposta pela pragmática padrão. Os textos são aplicações de práticas semióticas, bem como processos que as geram e/ou reproduzem. Foucault (1970) já aconselhava, há meio século, a substituição da análise linguística dos signi-

ficados pela análise das “práticas discursivas”, evitando tratar os discursos como “conjuntos de signos” entendidos como elementos significantes que se referem a representações ou conteúdos e, em vez disso, interpretando-os como práticas que formam sistematicamente os objetos com os quais lidam.

Na perspectiva do que Fairclough (2001) apresenta como uma “concepção tridimensional do discurso”, qualquer evento discursivo pode ser considerado simultaneamente como um texto, como um exemplo de prática discursiva e como um exemplo de prática social. As práticas sociais são uma estrutura que determina as condições para o exercício das práticas discursivas no seguinte sentido: uma prática discursiva é definida por momentos/contextos de emissão, circulação e recepção, que complementam e especificam como atividade comunicativa as categorias mais amplas de produção, distribuição e consumo mencionadas por Fairclough. Analisado como uma prática discursiva, um texto se refere a uma classe mais ampla de discursos (ficcional, jurídico, científico, didático etc.) com seus gêneros característicos, regras, estratégias e encenações institucionalizadas e contratos comunicativos, as formas de distribuição da autoridade textual etc. Neles, podem ser reconhecidos posicionamentos enunciativos característicos. Por exemplo, no discurso didático tradicional, o professor enunciador fala a partir de uma certa autoatribuição de competência e da presunção de certas ignorâncias do destinatário do discurso; o primeiro se arroga o direito de determinar o conhecimento relevante e imputa ao enunciatário a obrigação correspondente de aceitá-lo etc. A fig. 3, abaixo, sintetiza essas articulações:

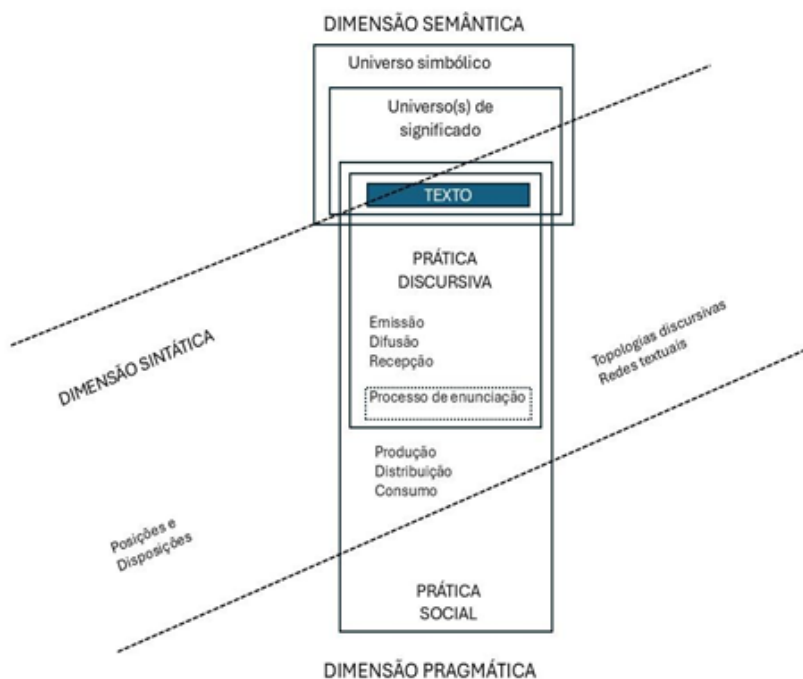


Figura 3: Quadro sintético
 Fonte: Elaborado pelo autor

Deve-se observar, com Fairclough, que o nível das práticas discursivas é *microsociológico*: elas são processos situados de enunciação, interpretação e ação reflexiva. Assim, as práticas de ensino ocorrem em estruturas de interação nas quais, como é notoriamente atual, certas pressuposições de autoridade discursiva podem estar sujeitas à negociação, contestação ou franca impugnação. Por outro lado, o nível da *prática social* é *macrossociológico* e diz respeito a eventos como o sistema educacional como uma instituição de socialização, reprodução e controle social. Ou a publicação de livros e a indústria cultural. Em suma, a uma complexa rede de atividades e esferas institucionais: econômica, política, tecnológica e cultural.

O legado de Barthes

No Prefácio da edição de 1970 de suas *Mitologias*, Roland Barthes, tendo em vista a maneira como o evento histórico de maio de 68 havia complexificado, dividido e abalado a análise crítica da cultura do ponto de vista da “semiologia”, concluiu a necessidade de combinar dois gestos: “nem a denúncia sem seu belo instrumento de análise, nem a semiologia que não se assuma, finalmente, como uma *semioclastia*” (Barthes, 1980, p. 7). Poderíamos protestar contra a orientação para um “momento negativo” prescrito pelo sufixo *clastia* (do verbo *kláo*, “eu quebro”), mas é necessário entender a demanda política e moral que impelia o trabalho crítico de Barthes em meados do século passado. Eram os tempos da Guerra Fria, das grandes insurreições anticolonialistas, como a da Argélia, os anos em que o capitalismo de consumo estava se estabelecendo na Europa do pós-guerra, enquanto a velha toupeira (segundo a metáfora shakespeariana retomada por Marx), sem que seu murmúrio mal chegasse à superfície pública, cavava e oxigenava o húmus moral e sentimental que sustentaria as revoltas de 1968 em muitas partes diferentes do mundo. Naquele palco, *Mitologias* interpretou o supostamente insignificante e trivial da cultura popular da época como sintomas de um inconsciente político e moral da vida gentrificada. Barthes escreve sobre luta livre, detergentes, *fast food* ou *strip-tease* com o mesmo rigor crítico e esplendor com que analisa a grande literatura e mostra que, por meio dessas expressões aparentemente banais da cultura industrializada, são exercidos mecanismos de naturalização, normalização e produção de consenso em torno da ordem dominante que passam a desempenhar o mesmo papel que os mitos nas assim chamadas “culturas primitivas”.

Lévi-Strauss já havia previsto isso: a ideologia das sociedades modernas é o equivalente aos mitos das sociedades “arcaicas”. Mas acima de tudo: se trinta e tantos anos antes, e de acordo com a análise de Kracauer, a obra de Kafka havia revelado “a proibição da verdade aos homens” e o medo daquele mundo “sem deuses ou profecias”, irrealizado pela racionalização e pelo desencanto, o mundo moderno do qual Max Weber falou (Traverso,

1998, p. 54-55), Barthes, na década de 1950, já não tentava mais formular um diagnóstico diante do declínio do mito, se o senso de realidade embutido em uma das grandes narrativas sapienciais do passado seria eventualmente restabelecido, ou se haveria apenas o medo que seu retrocesso havia sido depositado no mundo, como um manto amarronzado na areia de uma maré baixa profunda. Em vez disso, ele estava postulando, de acordo com os fatos que ele mesmo estava lendo teoricamente, que o mito já havia penetrado nas estruturas da vida comum. É claro que não se trata mais de um mito do mesmo tipo daqueles extirpados pela modernização, mas o mito “bastardo” produzido industrial e midiaticamente para a naturalização fraudulenta da ordem, uma “linguagem roubada”, uma “fala despolitizada” para o benefício exclusivo da acomodação pequeno-burguesa às normas estabelecidas, ao consenso, à perda de qualquer horizonte de crítica e mudança social.

Em outras palavras, o gesto teórico e crítico de Barthes desafiava, já naquela época, a mesma realidade que hoje somos obrigados a viver, ainda mais efetivamente, sem qualquer exterioridade possível diante desse tipo de mito e, portanto, diante da qual as estratégias da verdade se tornam paradoxais, até mesmo sarcásticas. “Reclamo - escreveu Barthes - viver plenamente a contradição de meu tempo, que pode fazer do sarcasmo a condição da verdade” (Barthes, 1980, p. 9). Hoje, para piorar a situação, as estratégias irônicas, como as da imaginação, convidam muito mais à submissão do que à desobediência, à conformidade com uma funcionalização mercantil e consumista da cidadania política do que à resistência democrática. Todo esse processo se deu apesar da ingenuidade que defendia a “imaginação para o poder” quando o *marketing*, a publicidade e a imaginação gerencial já estavam reorientando a nova fase da reprodução capitalista, tanto na dimensão econômica quanto na política, para uma “rearticulação estratégica do imaginário capitalista” (Abril, 2004), que seria ativada no que foi chamado de “pós-fordismo”, “capitalismo cognitivo” ou “semiocapitalismo” (Berardi, 2003).

Na medida em que somos herdeiros do mundo de cuja incipiente emergência Barthes foi um astuto observador, e na medida em que desejamos ser herdeiros da orientação crítica de sua obra, devemos superar uma visão objetivista dos discursos e das práticas sociais, como aquela que se conforma com afirmações do tipo: “a TV mente, ou simula”, “a mídia diz *x*, mas conota *y*”, “nas redes sociais tudo é *fake news*”, e assim por diante. O que Barthes queria deixar claro é que a própria inteligibilidade já é atravessada pelo mito e a denotação é atravessada e precedida pela conotação: como “o segundo sentido” do comportamento, de acordo com a análise de Freud, o segundo sentido do mito (da mídia, de massa) é seu “sentido próprio” (Barthes, 1980, p. 211). O que é aparentemente secundário do ponto de vista da significação é primário do ponto de vista do sentido e uma parte fundamental da eficácia ideológica reside em tornar efetiva essa inversão do significado do aparente. Assim, a ideologia não é uma crosta de falsa consciência sobreposta à representação da realidade, mas uma dimensão semiótica de sua própria formação: os ultradireitistas sabem bem disso quando, por meio da apropriação fraudulenta do *know-how* político de Gramsci e com crescente aceitação popular, proclamam como seu um “senso comum” cujas pressuposições incontestáveis, como se fossem *garantidas*, são os clichês do supremacismo branco, da homofobia, do antifeminismo, do fundamentalismo religioso e, em geral, da aversão à diferença e à igualdade política. Em Marx, “a dimensão ideológica é intrinsecamente fixada na realidade, que a oculta como uma característica necessária de sua própria estrutura” (Jameson, 2003, p. 311). A ideologia é, portanto, tanto real quanto imaginária, ou, como diz Jameson, real como imaginária: sua própria impossibilidade de realização é o que há de real nela. Uma concepção que, em uma forma mais estritamente semiótica, já foi antecipada na teoria da linguagem de Nietzsche: “Não há nenhuma ‘naturalidade’ não retórica da linguagem à qual se possa apelar: a própria linguagem é o resultado de artes puramente retóricas”, a linguagem é retórica e é *doxa* muito antes de poder servir a uma *episteme* (Nietzsche, 2000, p. 91-92).

Instituições, sujeitos e o legado de Bakhtin

Mas, como observamos acima, a tradição da crítica da reprodução e das estruturas socioculturais que a tornam possível, que prevalece na perspectiva de Barthes sobre a *naturalização* ideológica, expressamente inspirada pela *Ideologia Alemã* de Marx e Engels (2014), pode ser contrabalançada por abordagens mais atentas à agência dos sujeitos sociais e à diversidade microssociológica das estruturas de interação social. E, nesse sentido, é possível falar de uma “terceira fase” da semiótica, cuja marca distintiva é uma atenção preferencial à intersubjetividade. No contexto epistemológico do estruturalismo, conforme explicitamente formulado por suas autoridades mais reconhecidas, o sujeito era, antes de tudo, alguém “falado pelo código” (pela estrutura, pelo discurso, pelo inconsciente, pelo corpo...) em vez de ser o agente genuíno de um discurso ou de uma atividade enunciativa. Na segunda fase da semiótica, marcada pela linguística da enunciação e da performatividade¹⁷, foram exploradas as expressões da “subjetividade na linguagem” e as incidências de um falante, seja próximo à definição psicológica (um sujeito de humores e operações cognitivas), seja à fenomenológica (uma instância intencional ou uma assunção apriorística da unidade enunciativa do texto). No que chamamos de sua terceira fase, a semiótica adota um *modelo dialógico* de discurso e texto e, depois de ter contestado a centralidade do sujeito “falante” e a negligência da atividade interpretativa e sancionadora do suposto “ouvinte”, acaba propondo a prioridade, seja ela meramente lógica ou transcendental, da própria *relação interlocutiva*. O contexto interlocutivo, a normatividade das competências comunicativas, a reciprocidade — em suma, os *commens* que Peirce aventou em sua teoria dos interpretantes — aparecem, então, como condições formalmente determinantes, assim como uma concepção polifônica e heteroglósica do espaço textual, devido à influência definitiva da obra de Bakhtin e de seu círculo teórico.

Ao lado de outras consequências altamente relevantes, por exemplo, para uma teoria da verdade ou para a constituição da metanormativida-

de/normalidade social, essa terceira perspectiva trouxe questões *pragmáticas* para o primeiro plano metodológico: nos processos de significação, no exercício de qualquer forma de interação social, as condições práticas ou contextuais assumem maior importância do que a aplicação de regras formais. O caráter “secundário” das condições lógicas em relação às condições contextuais da interação pode ser explicado nos termos da *crítica da denotação* formulada há meio século por Eliseo Verón:

o que chamamos de “significado denotativo” não é um tipo de nível “primeiro” - ou, por assim dizer, “natural” - que está presente na linguagem e “sobre” o qual outros sistemas ou níveis de significação se sobreporiam [...] É um caso especial (e particularmente *artificial*) de produção (e efeito) de sentido, a saber, aquele determinado por uma série de operações comunicacionais que tendem a reduzir ao mínimo (por meio de um conjunto de restrições) a influência não explícita do “contexto” (Verón, 1971, p. 262-263).

Esse ponto de vista tem relevância especial para a inserção teórica da ideologia, embora não no mesmo sentido da tradição marxista à qual aludimos acima. Para Verón, isso implica que o ideológico não é apenas um “nível de significação” ou representação pré-constituída, mas é gerenciado e atualizado por meio de práticas comunicativas e discursivas específicas. Em condições e entre sujeitos específicos, acrescentamos, como aqueles discutidos na pesquisa epistemológica (por Donna Haraway, Sandra Harding e outros) sobre “conhecimento situado”. As *práticas sociodiscursivas* são exercidas em contextos institucionais e existenciais específicos e, portanto, não apenas como “usos” ou “discursos” mais ou menos contingentes, mas incorporadas e, ao mesmo tempo, constitutivas das instituições sociais.

Mas uma diferenciação dessas instâncias institucionais e de suas esferas de validade é relevante: as instituições “formais” estabelecem *restrições normativas* com relação ao campo de alternativas potenciais definidas por princípios interacionais convencionais e geralmente compartilhados e seus procedimentos correspondentes de conhecimento consensual. São esses princípios e procedimentos que podem ser chamados de instituições “in-

formais” ou “meta-instituições”. É claro, por exemplo, que na audiência oral de um julgamento, a instituição jurídico-processual (“formal”) restringe o jogo cotidiano de posições enunciativas e proíbe certos atos de fala, como o interrogatório ou a interpretação do acusado para os magistrados ou promotores. Dessa forma, ela suspende até mesmo a validade de princípios comunicativos gerais (e não formalizados) como a reciprocidade (Abril, 1995, p. 46).

Bourdieu (1985) criticou de forma muito ácida a “ingenuidade” e o “erro” da teoria dos atos de fala inicialmente proposta por Austin (1971) em *How to do things with words*, que supostamente consistia em buscar o poder das palavras nas próprias palavras:

[A expressão mais completa desse erro] é fornecida por Austin (ou Habermas depois dele) quando ele pensa que descobre na própria fala [...] seu princípio de eficácia. Tentar compreender linguisticamente o poder das manifestações linguísticas, buscar na linguagem o princípio da lógica e da eficácia da *linguagem da instituição*, é esquecer que a autoridade vem de fora para a linguagem [...] o poder das palavras reside no fato de que aquele que as profere não o faz em uma capacidade pessoal, uma vez que ele é apenas seu ‘portador’ [. ...] todos os esforços para encontrar o princípio da eficácia simbólica [...] estão sempre fadados ao fracasso, desde que não estabeleçam a relação entre as propriedades do discurso, as propriedades do falante e as propriedades da instituição que autoriza o enunciado (Bourdieu, 1985, p. 67-77).

Como o próprio Bourdieu admitiu mais tarde, Austin não era tão ingênuo¹⁸: nada poderia estar mais longe de seu pensamento do que atribuir um tipo de poder intrínseco ou mágico às palavras. Mas a crítica de Bourdieu não foi trivial, porque Austin e aqueles que cultivam uma pragmática linguística formalista geralmente não desenvolvem uma teoria cuja necessidade parece ser pressuposta pela dos *atos de fala* e que preferimos chamar de teoria dos *atos do discurso*: uma teoria que dê conta da interação entre a ação discursiva, as instituições sociais e a própria constituição dos sujeitos sociodiscursivos como ocupantes de papéis e lugares ou posições de enunciação, no sentido predeterminado pela normatividade institucional, mas

também contra ela e em conflito com a legitimidade que sustentou essas atribuições. Tampouco parece menos importante abrir o conceito de discurso, além da *translinguística* clássica, para o vasto mundo dos discursos visuais, verbais e audiovisuais e quaisquer outros que compõem o atual ecossistema discursivo, nossa semiosfera digital e multimídia.

O quadro a seguir, cuja primeira versão foi publicada em abril de 1995, tem uma orientação heurística e, portanto, poderia e deveria ser ampliado em ambas as coordenadas:

Atos do discurso	Instituições	Competências	Vozes Sociodiscursivas
De Autoridade	Jurídicas ("poder reconhecido")	Autoridade Legitimidade	Porta-voz Delegação
Compromissos	Regras morais e sociodiscursivas	Coerência, seriedade, sinceridade, cortesia	Pessoa social ("remetente intencional")
Fórmulas	Rituais	Lealdade social, pertencimento, "boa educação"	Papel (compromisso com posição interativa)
Expositivos	Formações, tipos e gêneros de discurso	Competências discursivas específicas	Posições de enunciação

Quadro 3: Atos do discurso

Fonte: Elaborado pelo autor

Chamamos de *vozes sociodiscursivas* as expressões de subjetividade que são hipoteticamente definíveis tanto na estrutura de interação social quanto nos sistemas de processos discursivos. O desempenho discursivo de um sujeito requer a adoção alternativa ou simultânea de todas ou algumas dessas vozes, que provavelmente correspondem a certos papéis, no sentido psicossocial, e que, no diagrama, se correlacionam com os tipos de atos

de fala diferenciados por Austin (1971) e por Benveniste (1974), sem a pretensão de serem exaustivos. Mas o quadro é certamente incompleto. Ele não capta como, em contextos específicos, as vozes podem ser sobre-determinadas por atribuições sociais, como traços fenotípicos marcados (os de sujeitos racializados) *versus* traços não marcados, hegemônicos ou não hegemônicos, de gênero sexual ou orientação sexual e muitas outras atribuições possíveis relacionadas à legitimidade ou estigmatização corporal, intelectual ou cultural dos sujeitos.

As vozes sociodiscursivas também são qualificadas de forma apaixonada ou afetiva: às vezes por modificações funcionais dos atos de fala, como na diferenciação entre *pedir* e *implorar*, ou entre *prometer* e *jurar*; às vezes, em um nível totalmente competente, para definir estados rituais do sujeito (a *circunspeção* da promessa, o *entusiasmo* da felicitação, o *desânimo* da condolência ou a *seriedade* ritual do veredito judicial construído como um grau neutro de afeto, no qual a impessoalidade constitutiva da instituição é simbolizada)¹⁹. Todas essas figuras se referem a uma *mediação* (cuja consideração é feita por Harré, Clarke e De Carlo, 1989, p. 10) entre a ordem moral e formas de emotividade cultural e historicamente diversas, mas sempre atuadas por corpos qualificados por sua imagem, sua *hexis* e sua ação expressiva. E por vozes que também são *efeitos corporais* e não simulacros na cena enunciativa. A imagem tampouco dá conta dos efeitos posteriores que constituem a dimensão perlocucionária, à qual já nos referimos, em um plano transversal ao das vozes: o conjunto de efeitos cognitivos, passionais e expectativas de eventos que prolongam o sentido social das ações discursivas, até o nível da experiência pessoal, privada ou íntima. Lembremos que, ao contrário do ilocutivo, a esfera perlocutiva é aquela da ação que é não necessariamente pública ou que é necessariamente não pública e, portanto, não é convencionalmente previsível.

A interação comunicativa é um diálogo social e, precisamente por causa de seu caráter constitutivamente dialógico, a linguagem não se conforma a algumas concepções lógicas firme e comumente aceitas. Fenômenos como a repetição (paródia, citação expressa ou estilo direto, por exemplo)

escapam à análise lógica tradicional: entre os enunciados /a vida é bela/ e /a vida é bela/ não é possível uma relação de identidade lógica se eles constituírem intervenções sucessivas ou se não forem positivamente tomados como abstração de um diálogo efetivo (Bakhtin, 1970). Em exemplos como esse, o segundo enunciado carrega necessariamente o sentido extra, implícito, pela citação do primeiro, seja como ratificação, patologia ecolálica, negação, zombaria, ironia etc. O *argumento* peirceano, em consonância com o que comentamos acima, se referirá, em cada caso diferenciado de repetição (ou seja, de repetição impossível), a diversas *crenças definidas*: pelo meu modo de fazer, apresento o que repito como verdadeiro, falso, estranho a mim, risível etc.

Toda interação comunicativa pertence a algum “gênero discursivo primário” ou “secundário” (Bakhtin, 1982a)²⁰. Essa proposta é decisiva para a teoria da comunicação de massa, uma vez que os discursos da mídia “constituem um campo complexo de interpenetração entre gêneros discursivos primários e secundários, orais, escritos e visuais” e “esse processo intensivo de redefinição genérica em diferentes níveis e esferas da atividade social explica, em parte, as profundas mudanças nos mapas culturais e cognitivos das sociedades contemporâneas” (Alvarado, 1993, p. 204). A interpretação dos gêneros da mídia como gêneros discursivos e interdiscursivos permite, portanto, trazer à tona o enraizamento da semiose de massa em uma multiplicidade de práticas sociais que, a propósito, é sempre difícil de delimitar definitivamente.

Na “translinguística” bakhtiniana, a voz enunciativa (o “autor”) do texto não é única, indivisível, mas sim um ponto de encontro de “vozes”, em virtude de cuja pluralidade o texto se abre intertextualmente. A multiplicidade de vozes na estrutura dialógica revela a confluência de “estilos de linguagem sociais, dialetais, etc. [...] percebidos como posições interpretativas [...], como espécies de ideologias linguísticas” (Bakhtin, 1970, p. 242). Como mostram as análises de Bakhtin sobre o discurso citacional, a polifonia textual não é necessariamente uma coexistência pacífica de tais estilos, posições e ideologias: a palavra do enunciador às vezes busca a

convergência axiológica com a voz citada (na estilização, no recurso ao dizer etc.); mas em outras ocasiões estabelece uma distância da voz citada. O romance moderno é uma ilustração privilegiada dessa dialética luxuosa e contraditória da alteridade no discurso, que é repleta de consequências metodológicas e ético-filosóficas. É notável que, para Bakhtin, as expressões do dialogismo não negam, mas pressupõem, como seu reverso complementar, o *antagonismo* de certas posições interpretativas, ideologias e perspectivas culturais. Essa é uma questão de grande importância quando se julga criticamente as teorias consensualistas da ação comunicativa, como a de Habermas.

Em algumas ocasiões, tentamos transcender uma interpretação meramente fenomenológica de Bakhtin, para destacar o significado de estratégias discursivas como o *discurso indireto livre*, analisado com tanta perspicácia por Voloshinov (1992), no horizonte da *construção da hegemonia* — novamente de acordo com o significado teórico de Gramsci (1923) — que moldou a modernidade avançada e que quebrou o substrato simbólico da *cultura de massa*. Observamos, com relação ao caso paradigmático de *Madame Bovary*, de G. Flaubert, que no *discurso indireto livre* a aproximação simbólica da burguesia esclarecida com outros setores sociais, essenciais ao projeto hegemônico burguês, parece assumir a forma de um *diálogo* entre discursos e vozes sociais. Os discursos sociais e dialeto-regionais, bem como os discursos ideológicos subalternos, entraram em colóquio com uma voz autoral simpatizante, assim como as classes subalternas e as frações de classe estavam sendo incorporadas ao processo mais amplo e, em si mesmo, dialógico da hegemonia sociopolítica (Abril, 2005).

Assim, sob a perspectiva da heteroglossia e da plurivocalidade bakhtinianas, a presença do sujeito no discurso adquire um novo significado, tanto epistêmico quanto político: as marcas da subjetividade referem-se a uma rede de instâncias enunciativas às quais a análise dificilmente pode colocar um limite. As “vozes” do discurso se sobrepõem como uma teia de ecos, citações ou referências intertextuais cuja urdidura final, aquela dada pelos “horizontes socioverbais” de Bakhtin, é um processo, um devir

histórico. A cadeia de sujeitos textuais, receptores e interpretações é uma expressão, na esfera da subjetividade, da mesma *semiose ilimitada* de que falava Peirce (Abril, 1997).

Entretanto, essas tramas e urdiduras não são expressas apenas nos termos abstratos de uma comunidade ilimitada e aberta, como a *comunidade de investigadores* no chamado socialismo lógico do filósofo de Massachusetts. Ao lado desse perfil abstrato e trans-histórico (e, por essa razão, não menos valioso como *ideal regulador*), os discursos e os sujeitos sociais historicamente existentes se referem a determinados *coinés* que, entre o efetivo e o virtual, a meio caminho entre uma subjetividade transcendental e uma agência política direta, constituem modalidades do sujeito discursivo, como a que Judith Butler identifica por trás das expressões racistas:

a injúria racial é sempre citada de algum lugar e, ao falar dela, a pessoa se junta a um coro de racistas, produzindo naquele momento a ocasião linguística para uma relação imaginada com uma comunidade de racistas transmitida historicamente. Nesse sentido, o discurso racista não se origina no sujeito, embora precise do sujeito para sua eficácia (Butler, 2004, p. 138).

O insulto racista funciona como a citação virtual de um insulto anterior e, nesse sentido, estabelece “uma comunidade linguística com uma história de falantes” (Butler, 2004, p. 91).

O sentido de um texto ou enunciado nunca deriva exclusivamente de uma decisão do falante ou enunciador individual. Tampouco sua eficácia como ação social, sua força pragmática, pode derivar exclusivamente do poder soberano de um enunciador que intencionalmente produziria um efeito ilocucionário. E nem mesmo de dois ou mais coenunciadores envolvidos em uma ação enunciativa conjunta. O performativo é eficaz na medida em que “tira proveito - e mascara - as convenções constitutivas que o mobilizam” (Butler, 2004, p. 91). A ação discursiva apresenta, assim, um componente citacional, tão apontado pela tradição bakhtiniana, e não se refere apenas à intertextualidade, ao espelhamento e à recorrência objeti-

vável de alguns textos em outros, mas a uma ativação de redes e histórias textuais em que ressoa o eco de ações anteriores. De acordo com Butler, o ato discursivo acumula a força da autoridade ao repetir ou citar práticas autoritárias anteriores.

Mas uma análise análoga à do insulto racista pode ser feita de qualquer prática discursiva: todas as formas de falar, mas também de ler, olhar, ouvir ou interagir, nos colocam na perspectiva de comunidades virtuais que são comunidades semióticas ou hermenêuticas e comunidades de desejo que se desenvolvem e se diluem no tempo histórico. Todas elas são ao mesmo tempo reais e “imaginadas”, ou reais como imaginadas, como é o caso das nações, de acordo com o ensaio muito citado de Benedict Anderson (2024).

Exoimanentismo

Não defendemos nada parecido com uma reflexão objetivista das práticas sociais no texto. Em vez disso, trata-se de entendê-lo, e de entender os processos textuais, a partir de um pressuposto teórico que pode ser formulado da seguinte forma: textos e processos textuais são “índices intrínsecos”. Entre o extenso conjunto de *índices* analisados por Peirce, alguns se referem a um objeto pelo que é afetado: é o caso da biruta que indica a direção e o sentido do vento que determina sua orientação espacial, ou o das pegadas gravadas na areia, ou o da substância química que reage em contato com outra substância. Mas alguns índices, em vez de serem afetados por algo, fazem parte dele. Essa é a classe do que Eco (1988) chama de “intrínseco”²¹. Um sintoma médico não é um vestígio de uma doença, como uma cicatriz em uma ferida antiga, mas um sinal intrínseco que faz parte da própria doença: entre a icterícia e uma certa alteração das funções hepáticas há uma homogeneidade ontológica, de modo que podem ser interpretadas, respectivamente, como a parte e o todo da mesma realidade, do mesmo estado fisiológico que é considerado doente. Os indicadores sociais também pertencem a essa classe de sinais: a escassez de recursos, a expectativa de vida reduzida, as condições precárias de moradia ou a falta

de serviços de saúde não são traços ou efeitos da pobreza, mas parte da realidade socioeconômica que é chamada de pobreza nas ciências sociais.

As práticas sociodiscursivas, os textos e até mesmo o comportamento individual são, no mesmo sentido, índices ou indicadores intrínsecos da totalidade virtual de uma cultura, de uma semiosfera ou de um determinado universo sociocultural. Contar piadas racistas não é apenas uma prática que denota racismo, mas uma parte constituinte da realidade político-cultural que se denomina racismo. A relação parte/todo é reversível: o racismo é uma totalidade virtual da qual um conjunto de práticas, textos e declarações pode ser deduzido. Mas cada um deles se refere indutivamente a essa totalidade virtual, participando de sua constituição. Mesmo no nível do sentido enunciativo, e tomando o exemplo anterior de Butler, entre o ato discursivo racista (do sujeito) e a comunidade virtual de racistas, essa relação indexical é estabelecida. De tal forma que, correlacionada à rede de atos, comportamentos e textos, pode-se postular a rede-comunidade de sujeitos envolvidos na produção e reprodução das práticas em questão.

Nenhum texto pode existir sozinho consigo mesmo, pois um texto sempre se refere a redes textuais nas quais se estabelecem múltiplas relações de correspondência, interpretação recíproca, antagonismo e concórdia, convergência e divergência axiológica. Certamente, a noção de intertextualidade simplifica muito a multiplicidade desse campo de relações e, além disso, não define uma diferença específica de nenhuma classe particular de textos, já que todo texto pode ser lido sincrônica e diacronicamente, de algum ponto de vista, como um intertexto.

Já nos referimos em várias ocasiões (Abril, 2005, 2013) a uma *reflexividade de terceiro grau* ou *do discurso*²²: ao se referir a uma trama textual, que geralmente é um conjunto *virtual* em vez de um *corpus* textual real, o texto: (a) se autorrepresenta, de forma mais ou menos explícita e ampla, como *citação*; (b) como citação, seja locucionária ou ilocucionária, direta ou indireta, autorrepresenta uma posição ou um lugar, um *locus* (ou vários *loci*) de enunciação dentro da rede discursiva; e (c) eventualmente *ressemantiza* essa rede, reinterpretando sentidos textuais anteriores e simultâneos e

modificando as possibilidades de inserção e os possíveis sentidos de novos textos.

Em seu *Dicionário*, o texto canônico da semiótica estruturalista, Greimas e Courtés (1982) ratificaram, em continuidade a Hjelmslev, o princípio da *imanência*, segundo o qual qualquer recurso a fatos extralinguísticos deve ser excluído da análise linguística²³. É claro que a abordagem metodológica que estamos delineando não é consistente com o imanentismo dessa tradição, pois entendemos que o significado dos textos, irreduzível à sua forma “semiótica” (em oposição à sua dimensão “semântica”, na acepção de Benveniste mencionada na nota 15), é sempre interceptado por uma *exterioridade*: pelas operações de produção e interpretação socioculturalmente determinadas que o tornam efetivo, além de serem nele representados sob as modalidades enunciativas de pontos de vista, focalizações, modos de qualificar ações, tempos e espaços etc.; pela atualização de categorias, representações e relações simbólicas que cada texto em particular leva a cabo, referindo-se reflexivamente aos andaimes simbólicos de uma sociedade ou de um grupo social, mas sem nunca esgotar as possibilidades de expressá-lo em sua (ou como uma) totalidade.

Essa abordagem pode, portanto, ser considerada um *exoimanentismo* crítico, para o qual as práticas sociais e, portanto, discursivas, representam tanto um interior quanto um exterior do texto: uma prática faz parte de uma rede de relações com outras práticas, não apenas textuais, mas, ao mesmo tempo, está inscrita no texto, expressa em seus modos de ação ilocucionária e perlocucionária, no conjunto das modalidades de enunciação, em suas estruturas tópicas e categoriais e assim por diante. Correlativamente, o texto e os conjuntos textuais, os tipos, os gêneros e as redes de discursos definem as práticas sociodiscursivas e as características específicas de cada uma delas. Para retomar e avançar em relação a um exemplo anterior: as práticas pedagógicas e os textos didáticos se definem reciprocamente, porque uma prática pedagógica é caracterizada, entre outras coisas, pela aplicação de determinados textos didáticos, e esses textos só

o são porque medeiam determinadas práticas, concepções e pressupostos normativos do ensino.

A matriz mesclada

Entre as conclusões de um ensaio agora histórico de Umberto Eco sobre a televisão, pode-se ler o seguinte:

O problema da liberdade linguística é também o problema da *liberdade de conhecer a existência de outras organizações de conteúdo* que não correspondem às nossas. A liberdade linguística não é apenas a liberdade de administrar o próprio código, mas também a liberdade de traduzir um código em outro código [...] O problema de uma futura pesquisa sobre a compreensão de mensagens televisivas será o de uma comunidade que não mais se apresenta como objeto de um teste, mas como um sujeito que discute e coloca sob a luz suas próprias regras de competência e interpretação, descobrindo ao mesmo tempo as dos outros (Eco, 1985, p. 194-195).

É difícil discordar de tais recomendações no auge deste novo século, que está testemunhando o surgimento de uma “modernidade mundial” sob as fatídicas condições da globalização neoliberal, da guerra global, da ascensão da direita autoritária e do declínio geral da cultura democrática. A proposta de Eco tinha a virtude de propor um modelo semiótico, uma matriz teórico-metodológica comum para analisar os discursos da mídia em particular e as relações interculturais em geral. Mas, ao mesmo tempo, pressupunha uma teoria (pré-bakhtiniana) de códigos linguísticos e culturais como universos muito fechados em si mesmos. Acreditamos que é necessário dar um passo adiante: não apenas defender uma semiótica que esteja interessada em sujeitos *qua* sejam reflexivos e abertos ao diálogo intercultural. Não, em suma: é preciso defender uma semiótica que aceite a estrutura liberal do multiculturalismo e, portanto, de uma possibilidade mais ou menos espontânea de diálogo igualitário e interpretações recíprocas equitativas entre discursos/culturas bem definidos.

O que aprendemos com Bakhtin é que não há linguagem social ou código cultural que seja totalmente homogêneo, autóctone ou determinado

por sua própria racionalidade exclusiva. A contaminação, o *criolismo* dos discursos, longe de ser uma distorção, um desvio da semiose, é sua própria forma de ocorrer: afinal, essa concepção tenta fazer justiça, também, a uma *historicidade* dos discursos e das linguagens que só pode ser entendida como mistura, como a interpenetração sucessiva e contínua, ao longo do tempo, de fragmentos de outras linguagens e culturas naquela que é sempre relativamente própria. Foi uma contribuição fundamental de Bakhtin o fato de ter considerado as línguas, e também as culturas e os sujeitos, como entidades abertas com zonas de tangência, porosidade e interpenetração. O grande teórico do carnaval, extrapolando com enorme sutileza os mecanismos carnavalescos da cultura popular em sua leitura da expressão linguística e literária da modernidade, possibilitou a compreensão da heterogeneidade e da indeterminação constitutivas do sujeito semiótico, parente próximo, como é evidente, do sujeito psíquico freudiano.

A ideia de Eco de uma comunidade que “discute e traz à tona suas próprias regras de competência e interpretação”, por mais dialógica e reflexiva que seja, evocava demais uma ideologia da comunidade (linguística) imanente, conforme pressuposto pelas teorias linguísticas tradicionais. Para nós, o gesto de abominar a imanência metodológica como um princípio da linguística/semiótica deve ser complementado pelo gesto teórico-ideológico de repelir o espectro da *imanência política* da comunidade (Nancy, 2001), a suposição de que “comunidades linguísticas/semióticas imanentes” existem ou são possíveis. Pois talvez o princípio da imanência venha a coincidir ideologicamente com o fantasma fusional, reacionário e comunitário, incessantemente reproduzido nas ciências da linguagem e da cultura pelo efeito de um poderoso *preconceito nacionalista*, e com o funcionalismo capitalista transcrito por Saussure em sua teoria do valor, expressamente traduzido da economia política burguesa e, de acordo com Ponzio (1974), inseparável da naturalização do mercado e do fetichismo da mercadoria.

Para concluir: o que se propõe aqui é pensar a semiótica a partir da perspectiva da interação cultural e, complementarmente, abordar as relações interculturais de um ponto de vista semiótico. Sem ignorar a experi-

ência dos estudos culturais dos últimos anos, tão marcada pela perspectiva pós-colonial, mas com certo distanciamento do viés de moda teórica que frequentemente aflige muitas correntes críticas das ciências sociais na atualidade, poderíamos afirmar um princípio teórico-metodológico: as linguagens são sempre multilinguagens, os discursos são sempre interdiscursos, as culturas são apenas inter, trans ou neoculturas e, portanto, a semiótica do século XXI terá de ser multilinguagem, interdiscursiva e transcultural.

Autores como Mikhail Bakhtin, que os leitores de língua espanhola conhecemos tarde demais, abriram essa linha de pesquisa. Mas, há muitos anos, Fernando Ortiz, em Cuba (sobre o sincretismo cultural afro-cubano), ou Américo Castro, do exílio republicano espanhol na América (sobre a interculturalidade medieval na Península Ibérica), apontaram um caminho semelhante. Um percurso teórico e metodológico que hoje deve responder a um objetivo político e moral: o da descolonização definitiva da cultura, um propósito como o que, nos últimos anos de sua vida, Barthes chamou de “antirracismo integral” ou o que, mais recentemente, foi proposto por D. Chakrabarty (2000) sob o slogan da *provincialização da Europa*. É claro que provincializar epistemologicamente a Europa não significa renunciar às perspectivas de conhecimento teórico, prático ou estético que surgiram no subcontinente europeu — já em si mesmas múltiplas e transculturais, e já globalizadas —, mas renunciar à panóplia eurocêntrica e à pressuposição de uma superioridade cultural e hermenêutica que é constantemente reproduzida a partir dos lugares mais proeminentes de enunciação dos discursos públicos do Norte global.

O texto assim “mestiço” — despojando de “mestiço” toda a idealização consensualista e de branqueamento da dominação — também pode ser visto como uma matriz ou paradigma para a análise textual, e em algumas práticas artísticas, em alguns novos métodos de intervenção política e cultural, pode-se perceber hoje ecos diretos “dessas formas de multitextualidade”:

daquelas formas de multitextualidade, policulturalidade e polêmicas ocultas que os textos mestiços opunham à primeira dominação colonial. Precisamente entre os autores que às vezes reivindicam um “paradigma de fronteira” e um pensamento “pós-colonial”, ao mesmo tempo desdenhoso do etnocentrismo ou atavismo cultural e da importação mimética e subjugada de culturas imperiais. Na era pós-colonial, as identidades não correspondem mais às suas delimitações tradicionais, nem a equivalência clássica entre sujeito, identidade, cultura e comunidade pode ser afirmada. E assim, continua Dietz (2003: 45), as identidades se tornam limítrofes e parciais, pontos de sutura em meio às culturas. Tudo isso desafia as formas dominantes de comunicação, que não respondem mais às formas emergentes de comunidade, tudo isso diz respeito à política e à arte, às estratégias de visibilização, à imaginação e ao olhar (Abril, 2007, p. 240-241).

María José Sánchez Leyva aconselha, com Deleuze, “ser estrangeiro em nossa própria língua” e exercitar o estranhamento como uma disposição ética e tática: começamos a entender as coisas quando elas são explicadas aos outros. Para isso é necessário fazer um esforço para pensar sobre nossas evidências e suspender a familiaridade: “traduzir não é questionar o outro a partir da certeza e da segurança, mas questionar a nós mesmos” (Sánchez Leyva, 2007, p. 351). A tradução é o objeto e a tarefa da semiótica e o questionamento de si mesmo é o compromisso moral mais exigente de qualquer analista cultural.

Peirce com Bakhtin: uma leitura icônica dos cronotopos cinematográficos

Nenhum objeto pode ser dado a nós na experiência que não esteja sob
a condição do tempo.
(I. Kant)

Na Atenas de hoje, o transporte público é chamado de *metaphorai*. Para ir ao trabalho ou voltar para casa, toma-se um “*metaphora*”, um ônibus ou um trem. As histórias também poderiam ter esse belo nome: todos os dias eles percorrem e organizam lugares; eles os selecionam e os juntam ao mesmo tempo; elas criam frases e itinerários com eles. São rotas de espaços.
(M. de Certeau)

Não há duas colinas iguais, mas em toda parte da terra a planície é uma
e a mesma.
(J. L. Borges)

O conceito de *cronotopo* faz parte da prestigiosa teoria do romance de Mikhail Bakhtin. Nesse campo de estudo, seu poder heurístico é tão conhecido quanto sua imprecisão e insuficiência, que o próprio autor confessou: “não afirmamos que nossas formulações e definições teóricas [do cronotopo] sejam completas e exatas” (Bakhtin, 1989, p. 239). A noção dos *hipoícones* é, por sua vez, um segmento da teoria muito complexa do signo de Charles S. Peirce, desenvolvida e alterada no decorrer de seu extenso trabalho, que para ele constituía nada menos que o núcleo conceitual de uma nova lógica científica. Provavelmente, nenhum deles pensou que essas contribuições teóricas poderiam ser aplicadas à análise de filmes ou, de modo mais geral, ao estudo de linguagens e discursos audiovisuais, embora Peirce tenha sido contemporâneo dos primeiros anos do cinema e Bakhtin de grande parte de seu desenvolvimento ao longo do século XX.

Mas, para além da aplicação a universos textuais específicos, a aproximação desses dois pensamentos e metodologias pode contribuir para uma melhor compreensão dos processos de mediação simbólica e para o desenvolvimento de uma poética da experiência. Não há muita ousadia nessa confraternização intelectual: entre a perspectiva das redes de interpretantes de Peirce e as ideias de polifonia, heteroglossia e orquestração de Bakhtin e, sobretudo, em torno da concepção de dialogismo, há profundas coincidências epistemológicas que levaram alguns especialistas a descreverem o teórico russo como um pragmatista (e não como um estruturalista ou formalista, como é de praxe)²⁴.

Alguns pensadores atuais da teoria cronotópica tentam revalorizar a contribuição de Bakhtin com vários argumentos: que ela pode desempenhar um papel inovador na crítica literária e está alinhada com a pesquisa recente em narratologia sobre construções de mundos ficcionais; que ela também antecipa a recente chamada “virada ética” nos estudos literários, porque “aponta para uma melhor compreensão da ação dos seres humanos em seus biótopos e semiosferas”. Como o Bemong também explica, a proposta bakhtiniana “serve como uma ferramenta analítica destinada a entender como a literatura medeia a ação humana de uma maneira profun-

damente ética” (Bemong *et al.*, 2010, IV). Todos esses benefícios intelectuais podem igualmente resultar da extrapolação dos conceitos bakhtinianos para a análise da narrativa cinematográfica e audiovisual em geral.

Aqui, tentaremos propor ferramentas analíticas e horizontes de pesquisa híbridos, em um processo de ida e volta entre os dois autores de referência, sem submeter nosso convite às territorializações teórico-disciplinares clássicas do campo semiótico ou às exigências de *branding* acadêmico que já questionamos na primeira parte. Os conceitos peirceanos de hipoícones e suas classes podem proporcionar maior precisão teórica e analítica àquelas imagens e experiências sensoriais concretas sem as quais, como nos assegura Bakhtin, até mesmo a expressão de pensamentos abstratos fracassaria. Pois os cronotopos têm claramente uma função mediadora: “Todos os elementos abstratos do romance - generalizações filosóficas e sociais, ideias, análises de causas e efeitos, etc. - tendem para o cronotopo e adquirem corpo e vida por meio de sua mediação” (Bakhtin, 1989, p. 401). O autor descobre em cada romance, e nós também descobrimos em filmes e textos audiovisuais, os cronotopos como mediadores entre representações abstratas e as qualidades visuais ou sonoras que sustentam a própria possibilidade de narração por meio de imagens reconhecíveis e inteligíveis. São exatamente essas qualidades e essas imagens que Peirce tentou explorar sob a categoria de hipoícones.

Certamente não seremos estritamente fiéis nem ao pensamento do filósofo de Massachusetts nem ao do teórico de Oriol. Mas para justificar o exercício dessa dupla infidelidade, podemos nos apoiar em um argumento do próprio Bakhtin, ao qual também nos referimos acima: a repetição é impossível em um contexto dialógico. Nos textos literários, a paródia, a citação direta, o pastiche etc. sempre envolvem o surgimento de um sentido diferente daquele do texto aludido: de confirmação, assentimento, discrepância, zombaria etc. Isso não é diferente no discurso das ciências sociais. Pois se um julgamento, de qualquer tipo, “for expresso em dois enunciados por dois sujeitos diferentes, surgirão relações dialógicas entre esses enunciados” (Bakhtin, 1986, p. 268). A repetição (aparente) de um conceito, sua

citação e exegese, pode lhe conferir novos significados, confrontando-o com outro contexto e outros propósitos teóricos e axiológicos e, no melhor dos casos, com maior produtividade. Todo conceito teórico é *sui generis*. E a traição inerente à sua tradução não apenas altera a linguagem de partida, mas também, para o bem ou para o mal, a linguagem de chegada.

Cronotopos além do romance

Mikhail Bakhtin propôs o conceito de cronotopo em dois importantes ensaios: um dedicado à análise tipológica de certos gêneros históricos do romance (1989) e outro sobre o romance de formação (*Bildungsroman*) e os romances de Goethe (1982). No primeiro deles, ele deu a famosa definição de cronotopo como uma “conexão essencial de relações temporais e espaciais artisticamente assimiladas na literatura” (Bakhtin, 1989, p. 237). Bakhtin identifica certos cronotopos históricos por suas configurações espaciais: no romance antigo, a estrada e os encontros que ocorrem nela; no romance gótico, o castelo; nos romances do século XIX, a sala de recepção ou a cidade provinciana... Poderíamos acrescentar muitos outros: nos romances policiais, a mansão ou o quarto trancado; no filme *noir*, o beco à noite e a favela; nos seriados, o sofá e a sala de estar; nas histórias de roubo, o cofre do banco; nos filmes de duplas policiais, o carro de patrulha e a delegacia de polícia... Mas esses não são cenários rígidos: devemos acrescentar suas modalidades temporais: consecutivas, cíclicas, ucrônicas... E também sua aspectualidade particular: tempo duradouro, parado, repentino... E outras qualificações temporais relacionadas ao *ethos* e ao *pathos* da narração: acelerado, agitado, calmo...

Se reproduzimos aqui, pela enésima vez, a definição bakhtiniana do cronotopo, é só para acrescentar imediatamente: (a) uma especificação, (b) uma extrapolação e (c) um acoplamento com conceitos derivados da semiótica de Peirce. Detalhemos:

(a) A *especificação*, já proposta nos próprios ensaios de Bakhtin, mas frequentemente ignorada por seus comentadores, refere-se ao fato de que, ao lado das dimensões espaciais e temporais do cronotopo e profundamen-

te entrelaçadas a elas, a “imagem humana” ou, se preferirem, as expressões intencionais e comportamentais da subjetividade, cognitivas, apreciativas e atitudinais também são um componente fundamental das estruturas cronotópicas. Uma imagem humana — em nossa interpretação da noção bakhtiniana — inclui desde aspectos *fisionômicos*, como idade, gênero, traços étnico-raciais etc., até aqueles que compõem o *habitus* e a *hexis* corporal dos personagens, denotando sua introversão ou extroversão, simpatia, coqueteria, agressividade, postura etc., suas *vestimentas* e, em geral, sua adaptação a modelos *legítimos* ou *anômalos* de corporeidade. Todos esses atributos são dotados de identidade, significado afetivo e ético. A imagem humana é “essencialmente cronotópica”, escreve Bakhtin, e alude imediatamente à postulação kantiana do tempo e do espaço como condições da experiência, embora para se opor a uma interpretação, digamos, “realista”: ao contrário de Kant, as formas espaço-temporais dos cronotopos não são transcendentais, mas “formas da realidade mais autêntica” (Bakhtin, 1989, p. 238).

Por causa desse enquadramento (anti ou neo) kantiano do problema, proposto pelo próprio Bakhtin, o interesse *epistemológico* do conceito de cronotopo, como um modo de conhecimento espaço-temporal em um determinado contexto histórico, tem sido frequentemente enfatizado, embora muito menos o seu caráter *ético*, que é, no entanto, fundamental e muito evidente no interesse pela eticidade que atravessa o trabalho do teórico russo e seu círculo intelectual: os cronotopos não seriam apenas e nem principalmente categorias de cognição, mas de possibilidades de ação, sempre relativas à subjetividade do ator (Steinby, 2013) e axiologicamente orientadas. Ambas as dimensões, a epistemológica e a ética, fazem parte da noção, assim como a *estética*, a mais frequentemente explicitada por Bakhtin. Portanto, concordamos com Bubnova que “o ato cronotópico é unitário, pois engloba aspectos cognitivos, éticos e estéticos ao mesmo tempo, como um todo indivisível” (Bubnova, 2020). E nessa afirmação encontramos uma primeira justificativa do vínculo teórico-metodológico entre Bakhtin e Peirce: essa tripla dimensão cognitiva, ética e estética do

cronotopo bakhtiniano refere-se muito próxima e biunivocamente às áreas fenomenológicas nas quais Peirce baseia seu edifício lógico-semiótico por meio das categorias de *terceiridade* (representação), *secundidade* (ação, experiência) e *primeiridade* (qualidade, sensação)²⁵. E, portanto, à distinção dos três tipos de *hipoiconicidade* que discutiremos a seguir.

(b) *A extrapolação* refere-se ao uso da noção bakhtiniana de cronotopo na análise cinematográfica e fílmica. Certamente não é a primeira vez que a relevância do cronotopo é reivindicada além da análise do discurso do romance, de sua possível aplicação a textos informativos ou arquitetônicos ou àqueles genericamente considerados audiovisuais. O próprio Bakhtin incentiva essa abertura quando se refere a cronotopias em “outras esferas da cultura”, como a biologia ou a estética, mas, acima de tudo, a cronotopos existenciais, as conformações espaço-temporais da vida: “Dos cronotopos reais desse mundo criativo surgem os cronotopos, refletidos e criados, do mundo representado na obra (no texto)” (Bakhtin, 1989, p. 404). Embora seja muito cauteloso com a possibilidade de um realismo ingênuo que confunda a construção artística com seus possíveis correlatos na existência real, Bakhtin analisa esse fenômeno radical e primário, a “vida”, da qual reconhece inúmeras variantes e qualificações (pública, política, pessoal, familiar, corporal etc.), comparando-as com as expressões artísticas que as representaram na literatura ao longo da história. Encontro ou desencontro, festa, ritual, trabalho rotineiro, doença, jornada, luta, autorreconhecimento etc. são estados ou situações cronotópicas que se referem tanto ao romance quanto à vida. E é evidente que os próprios cronotopos da vida fornecem um modelo existencial para os romances. A própria literatura, porém, também tem sido capaz de reconhecer e tematizar a modelagem inversa: a dos cronotopos da vida pelos cronotopos artísticos e/ou ficcionais da criação literária. O cronotopo existencial de Dom Quixote, exemplo supremo que dá início à modernidade romanesca, foi modelado pelo dos romances de cavalaria; o de Emma Bovary pelo dos romances sentimentais de sua época, dos quais ela também era leitora assídua. E pensamos que, nas sociedades contemporâneas, os cronotopos existenciais são parcial-

mente modelados pelos cronotopos das narrativas audiovisuais de massa, do cinema e da publicidade aos melodramas da televisão²⁶.

No caso específico da análise de filmes, alguns autores assimilaram a noção de cronotopo como uma espécie de instância integradora da representação cinematográfica, mesmo sem maiores detalhes. Por exemplo, Casetti e di Chio já apontaram que “como todos os mundos, o mundo da tela também é dotado de um espaço e um tempo, ou melhor, de uma dimensão espaço-temporal orgânica e unitária, que define os personagens e os ordena. A própria presença desse *cronotopo* [citação explícita de Bakhtin] unifica os três níveis de representação” (Casetti; di Chio, 1991, p. 138), que na valiosa proposta desses autores são dados pela *mise en scène*, a *mise en tableau* e a *mise en série*.

Keunen, para quem a “imaginação narrativa” está no cerne de uma estética dos cronotopos, admite a natureza cronotópica das imagens cinematográficas, mas não sem relutância: embora, a seu ver, no meio cinematográfico “tudo é capturado mecanicamente” e “muito pouco é deixado à imaginação” do espectador (um argumento antigo e pouco convincente que não vamos parar para contestar aqui), no filme “os processos do tempo preservam seu status de pedra angular da imaginação narrativa”. Apesar de sua “falta de atratividade para a imaginação”, as imagens cinematográficas exibem seu maior poder imaginativo por meio da estrutura da trama, que consideraremos aqui como um nível *diagramático* básico da iconicidade cinematográfica. E, portanto, “a edição é a operação-chave na estética cinematográfica” (Keunen, 2011, p. 13). Com essa afirmação, o autor parece se juntar à tradição estética que defende a atenção preferencial à montagem, inaugurada poética e teoricamente pela vanguarda soviética da década de 1920.

(c) O *acoplamento teórico* que propomos, entre certos conceitos da semiótica peirceana e a concepção bakhtiniana do cronotopo, tenta ampliar o desempenho analítico do pensamento de ambos os autores e particularmente o de Bakhtin, que identifica os cronotopos, nem mais nem menos, como *centros temáticos*, “organizadores dos principais eventos da trama do

romance” e a própria base da tipificação dos romances em *gêneros* e variantes de gêneros (Bakhtin, 1989, p. 400-401). O recurso à teoria dos signos de Peirce, e mais particularmente à sua concepção de *hipoícones*, é inspirado sobretudo pelas exigências teóricas que Bakhtin expressa nessas mesmas páginas: além de *temáticos*, os cronotopos têm uma relevância *figurativa*: “Neles, o tempo adquire um caráter concreto-sensorial [...] É o cronotopo que oferece o principal campo para a representação em imagens de eventos” (Bakhtin, 1989, p. 400-401). Além disso, “a entrada completa [do pensamento abstrato] na esfera dos sentidos é efetuada apenas pela porta dos cronotopos” (Bakhtin, 1989, p. 408). Ao dotá-los do caráter de uma imagem, ao figurativizar o que Bakhtin chama de “elementos abstratos do romance”, os cronotopos também são, em um sentido antropológico, operadores de uma *polarização simbólica* como a que Victor Turner encontra em sua análise de símbolos rituais (Turner, 1980, p. 568)²⁷. Os dispositivos literários devem ser identificados não apenas como “recursos estéticos”, mas também como expressões particulares de uma atividade simbólica que afeta o conjunto de práticas e discursos sociais. Como formas espaço-temporais de experiência, os cronotopos são *formações simbólicas* que medeiam as atividades cotidianas, os jogos, os rituais ou os usos de espaços arquitetônicos, tanto quanto a produção e a interpretação de ficções literárias ou audiovisuais. Não é por acaso que Bakhtin se refere à *Filosofia das Formas Simbólicas* de Cassirer com relação ao problema da “assimilação do tempo pela linguagem” (Bakhtin, 1989, p. 401).

Os três tipos de hipoícones

Os hipoícones peirceanos, a saber, *imagens*, *diagramas* e *metáforas*, são intermediários entre signos de terceiridade, signos no sentido estrito, como *símbolos* ou convenções e *legissignos* ou tipificações, por um lado, e, por outro, *ícones puros*, meras possibilidades, formas primárias de iconicidade²⁸. Um ícone puro é “algo mental, apenas possível, imaginável; sentimento indiscernível de forma ou forma de sentimento, ainda não relativo a qualquer objeto, sem poder de representação” (Santaella, 2003, p. 27).

Peirce desenvolveu o conceito de hipoícone justamente para distinguir o signo icônico propriamente dito do ícone puro. Somente quando um ícone se materializa é que ele se torna um signo e, portanto, existe no nível da terceiridade e pode dar origem a uma impressão de similaridade (Everaert-Desmedt, 2006). Os hipoícones “são, portanto, signos que se reconhecem como representantes de outra coisa. Por essa razão, eles são potencialmente triádicos [...] e cuja referência ao objeto é dada pela semelhança. Por serem triádicos, os hipoícones têm três facetas que correspondem à imagem, ao diagrama e à metáfora” (Santaella, 2003, p. 28).

A definição mais frequente de ícones como signos que “podem representar seu objeto principalmente por sua semelhança” (Peirce, 2012b, p. 341) corresponde precisamente aos hipoícones. Não, é claro, aos “ícones puros” que são meras possibilidades de imagem, ou imagens possíveis, nem aos ícones perceptivos que se manifestam e se esgotam “no aqui e agora da percepção” (Santaella, 2003, p. 27). Nem um nem outro tipo de ícone se refere à imagem como uma experiência visual, auditiva ou audiovisual, ou de qualquer outro tipo, nem como uma expressão espaço-temporal reconhecível de um sujeito que age, experimenta e interpreta em interação dialógica com outros, sujeitos ou textos. Somente os hipoícones, imbuídos das inevitáveis convenções socioculturais que regem, além de qualquer naturalismo, o reconhecimento de semelhanças, são capazes de promovê-las. Somente eles são experiencialmente ativos e nos permitem investigar as várias dimensões da experiência de similaridade, da mimese estética à homologia lógica, passando pela imitação ética.

No caso das imagens, o signo produz uma semelhança, ou, se preferirmos, um efeito de semelhança, por “participação em qualidades simples” (Peirce, 2012b, p. 341): tal cor ou linha em um desenho compartilha o tom cromático ou a forma do objeto que lhe serve de modelo; tal grau de nitidez define a maior ou menor determinação desse objeto; uma melodia cantada compartilha a sequência de alturas sonoras dessa melodia tocada por outra voz ou instrumento e assim nos permite reconhecê-la etc. Nos diagramas, a semelhança é estrutural ou relacional, “por relações análogas em suas

próprias partes” (Peirce, 2012b, p. 341): em uma proposição, a relação de duas entidades (por exemplo, um porco e lama) é formulada como uma correspondência que uma palavra (/rola/) estabelece entre duas outras (/o porco rola na lama/), de modo que a proposição é um diagrama (Jappy, 1998)²⁹. A extensão do conceito de diagrama em Peirce vai muito além da vulgata que restringe sua aplicação a mapas e esquemas geométricos. As formulações silogísticas são diagramas das relações lógicas próprias do raciocínio dedutivo (Peirce, 2012a). Os conceitos e o raciocínio são diagramáticos. Textos caligramáticos também são diagramáticos, assim como a própria sintagmática fílmica. A contribuição semioticamente significativa do famoso experimento de Lev Kulechov consistiu, em nossa opinião, em tornar explícita a relevância da montagem cinematográfica como um nível diagramático sobreposto e concomitante ao dos ícones imaginários e metafóricos das tomadas³⁰.

As tramas e subtramas narrativas de histórias literárias ou audiovisuais são diagramas, e a sucessão de eventos em uma história se torna inteligível e significativa por referência a certas sequências de ações tipificadas culturalmente, como: [delito → perseguição → punição]. Mas, de modo mais geral, a estrutura da fábula, ou seja, a série de eventos ordenada de forma lógica e cronológica que constitui o conteúdo de uma história, raramente coincide com a sequência real de eventos no enredo, que os apresenta por meio de prolepses e analepses e, portanto, de forma não linear. A ordem linear da fábula precisa ser reconstruída pelo intérprete por meio de um processo de inferência à medida que a trama se desenrola, de modo que os eventos adquiram um sentido cronológico. Essa inferência narrativa opera de forma diagramática, estabelecendo correspondências temporais: [isto — antes / ao mesmo tempo que / depois — aquilo] que nos permitem evitar anacronismos ou inconsistências insuperáveis.

Nas metáforas, “a semelhança é mediada por um terceiro termo, o *tertium comparationis* entre o teor e o veículo da metáfora” (Nöth, 2003, p. 95-96). Perto do símbolo, que efetua a relação triádica “autêntica” ou “genuína”, como diz Peirce, a metáfora exige a participação na semiose dos três

componentes reunidos: objeto, signo e interpretante, que correspondem respectivamente aos três correlatos clássicos da expressão metafórica: teor, veículo e fundamento. Um exemplo notável: as quatro linhas seguintes de T. S. Eliot (1978, p. 218), em seus *Four Quartets* de 1943, escritas durante a Guerra Mundial, parecem aludir, por meio de uma metáfora marcante que também é um oxímoro, tanto ao ataque aéreo de um bombardeiro quanto à descida do Espírito Santo e às línguas de fogo sobre os apóstolos, no relato de Pentecostes incluído nos Atos dos Apóstolos³¹:

*Descendo a pomba corta o ar
Com chama de incandescente terror
Cujas línguas anunciam
A única remissão do pecado e do erro.
[tradução para o português de Maria Amélia Neto,
Edições Ática, 1983]*

De acordo com a caracterização da metáfora que acabamos de propor, as propriedades que o poema atribui à pomba, seu voo, sua descida vertiginosa etc., servem como *interpretantes da* relação metafórica da pomba tanto com o Espírito Santo quanto com um avião de guerra, de acordo com o seguinte esquema (Quadro 1):

Pomba	Mediação	Bombardeiro Espírito Santo
	Voo, descenso vertiginoso, chamas na forma de língua, descarga, castigo...	
Veículo	Fundamento	Teor
Signo	Interpretante	Objeto

Quadro 1:Caracterização dos interpretantes
Fonte: Elaborado pelo autor

Um valioso exemplo de pintura clássica, ou mais propriamente maneirista, justapõe em uma única representação visual os três modos de abordagem hipoicônica do mesmo objeto: na obra *Vista e Plano de Toledo* (1608-1614), de El Greco (Fig. 1), a imagem da paisagem urbana aparece no centro da cena. À direita, um jovem segura o diagrama do plano da cidade, oferecendo-o ao olhar frontal do observador. E no lado esquerdo, uma metáfora múltipla mostra a nuvem que visual e simbolicamente “exalta” o Hospital de Tavera e a alegoria do Rio Tejo como uma escultura dourada de uma mulher derramando água de um jarro, para evocar fertilidade e abundância.



Figura 1: Vista e plano de Toledo, de El Greco, 1614 (Museo del Greco, Toledo).

Fonte: www.cultura.gob.es/mgreco

O cronotopo cinematográfico é- ao mesmo tempo imagético, diagramático e metafórico

García Aguilar (2018-2019, p. 107) afirma que “o funcionamento semiótico do cinema” se baseia em sua

possibilidade de tornar presentes as qualidades de uma imagem, nas relações sintagmáticas da montagem em forma de diagrama e, finalmente, no reconhecimento da metáfora visual, que nos remete a um terceiro sentido

que acrescenta [...] conhecimento prévio sobre convenções cinematográficas, convenções narrativas gerais e as relações espaciais, temporais, temáticas e causais entre os sujeitos e os objetos da narrativa.

Esse também é o nosso ponto de vista, mesmo que não restrinjamos o campo metafórico ao nível visual, já que o da experiência auditiva (acústica, musical, verbal) é igualmente relevante na iconicidade cinematográfica. Dado que os hipoícones, de forma articulada e complexa, constituem os repertórios da semiose cinematográfica, de sua produção e interpretação, acrescentaremos aqui que, mais especificamente, eles dotam de conteúdo temático e figurativo aquelas *formações simbólicas* que Bakhtin chamou de cronotopos, como se pode inferir da última parte da citação.

Um cronotopo cinematográfico pode ser analisado de acordo com sua composição imagética, diagramática e metafórica, mesmo que nem sempre seja fácil atribuir distintamente esse ou aquele efeito de sentido espaço-temporal a um ou outro nível hipoicônico, já que um signo pode ser, e geralmente é, ativado em mais de um plano funcional: a penumbra pode determinar as qualidades estéticas de uma tomada e a descrição de uma cena, como uma imagem; mas quando uma narrativa visual opõe sistematicamente espaços ou situações de claridade de luz e de penumbra, há um diagrama que organiza os significados e as expectativas narrativas atribuídas a esses espaços. E quando a penumbra acompanha momentos dramáticos de risco, medo ou ameaça, ela adquire ou recupera um sentido metafórico em relação a esses sentimentos.

Em um *road movie*³², a “imagem” de um deserto pode ser dada pelas tomadas de uma paisagem dotada de certas qualidades visuais e por sons mais ou menos tipificados, sendo a tarefa de ativar um ou outro confiada à “enciclopédia do leitor”³³. Concordamos com Keunen (2011) ao privilegiar, no âmbito da imaginação narrativa, as “imagens cinemáticas”, imagens de ação que incluem uma dimensão temporal inevitável e, por isso, pensamos que, nos *road movies*, as de “busca”, “fuga” e/ou “perseguição” adquirem especial relevância, sejam elas de sobrevivência ou de expiação, salvíficas

ou sacrificiais, degradantes ou iniciáticas (sentidos que, obviamente, serão consumados no nível metafórico), ou, como nos casos mais estimáveis, ambivalentes e complexas.

Nesse gênero de filmes, as metáforas da descida ao inferno ou do retorno ao lar resultam, entre outras coisas, do reconhecimento de cenários, temas ou situações semelhantes de histórias míticas proto ou arquetípicas: o tapa-olho de John Goodman nos permite encontrar em seu personagem uma transcrição do ciclope em *E aí, meu irmão, cadê você?* (Irmãos Coen, 2000). Mas sem alguma correspondência, pelo menos sumária, mas sem dúvida “diagramática”, entre o enredo desse filme e o da *Odisseia*, não seria possível inferir o sentido mais geral da aventura ou o das situações específicas³⁴.

A qualificação do espaço é totalmente concomitante com a do tempo: lugares fechados ou abertos, pacíficos ou perturbadores, ordenados ou caóticos, interiores ou exteriores, “lisos” ou “estriados” (no sentido de Deleuze e Guattari)³⁵ etc. fazem parte do extenso repertório de espaços cronotópicos no cinema e na literatura. As locações e os cenários do filme expressam todo o potencial de iconicidade que já era tão prolífico nas práticas descritivas sofisticadas do romance do século XIX, e o olhar enunciativo da câmera emprega iconicamente a atividade de um sujeito descritivo capaz de explorar dinamicamente os grandes panoramas ou os menores cantos de uma sala ou de um rosto. Com um componente adicional de iconicidade sonora, o “som direto” ou sua simulação, que a literatura pode apenas sugerir. As relações espaciais são diagramáticas: a distribuição de espaços emoldurados e fora de campo, juntamente com as correspondências e discrepâncias entre as imagens visuais e sonoras, é articulada para possibilitar uma espacialidade mais ou menos dinâmica, mais ou menos informativa, emocional e esteticamente magnetizada, mais ou menos inteligível ou enigmática.

Isso não é diferente com o tempo, do qual já listamos em outro lugar (Abril, 2007) quatro modalidades cronotópicas: cíclica, linear, ucrônica ou momentânea³⁶, mas também suas qualificações “aspectuais”: os tempos

incoativo, acontecido, iterativo, agitado, parado etc. são codificados em certos marcadores diagramáticos, geralmente pela combinação de sinais espaciais e temporais e também visuais e sonoros. O ostinato turbulento de B. Herrmann em uma das sequências mais célebres da história do cinema, o assassinato no chuveiro em *Psicose* (Hitchcock, 1960), é obviamente diagramático por causa da correspondência entre os golpes sonoros dos violinos, os golpes repetidos da faca e a pressa agitada da montagem que os acompanha. Igualmente diagramática é a correspondência não menos precisa entre o coro cumulativo de uma canção infantil e a chegada cada vez mais silenciosa dos corvos do lado de fora da escola, em outra sequência famosa de *Os Pássaros* (Hitchcock, 1963).

No filme *O guia pervertido do cinema* (Sophie Fiennes, 2006), Slavoj Žižek interpreta psicanaliticamente os três andares da casa gótica de Norman Bates em *Psicose*, levando em conta as presenças e ações específicas que ocorrem em cada um dos níveis e no trânsito entre eles: o andar superior representa o *superego*, a instância moral e coercitiva na teoria da psique de Freud; o andar principal refere-se ao *ego*, o sujeito consciente; e o porão expressa o *id*, a instância da pulsão e do reprimido. Quer aceitemos essa leitura de bom grado ou não, a estrutura arquitetônica da casa (sem mencionar o motel, o espaço de interseção ou limiar no qual o microcosmo psicótico interage fatalmente com seu exterior, e cujo exame deve complementar a observação de Žižek³⁷) fornece um exemplo de diagramação espacial que é, ao mesmo tempo, de óbvio potencial metafórico. Ele também serve como exemplo da conjunção de vários *motivos cronotópicos* em um único texto, de acordo com a proposta de Bakhtin.

Cronotopos e motivos cronotópicos

Devemos fazer alguns esclarecimentos sobre a multiplicidade, as classes e as subcategorias dos cronotopos de Bakhtin. Por um lado, Bakhtin fala de *cronotopos principais ou dominantes* que podem definir ou ser equivalentes a gêneros e que, mesmo que não sejam, permitem fazer distinções genéricas.³⁸ Bemong *et al.* (2010) levantam a possibilidade de que os cronoto-

pos genéricos possam ser agrupados em classes ainda mais abstratas, por exemplo, cronotopos *monológicos* ou *teleológicos* e cronotopos *dialógicos*. Os primeiros caracterizam aquelas narrativas tradicionais em que todo o enredo se move em direção ao momento final, o “*eschaton*”, e a peripécia é construída como uma alternância entre cronotopos de equilíbrio e conflito; mas os conflitos são simplesmente obstáculos externos no curso da jornada do herói em direção a um estado de equilíbrio³⁹. Seguindo Keunen (2011), esses autores distinguem três subtipos de cronotopos teleológicos: o de *missão*, em que o conflito é limitado por dois estados de equilíbrio; o de *regeneração*, em que a série de conflitos é superada em um equilíbrio final; e o de *degradação*, em que o equilíbrio inicial leva a um conflito não resolvido.

Veremos a seguir que em *Rashomon* (Kurosawa, 1950), o filme que nos servirá de exemplo principal, há uma lacuna cronotópica peculiar: no nível *epistêmico* que corresponde à nossa compreensão dos eventos e conflitos, há a falha de um problema não resolvido, já que o discurso não se conclui com o esclarecimento do que aconteceu, além das versões interessadas e contraditórias dos personagens que são testemunhas da história. Esse resultado corresponde precisamente ao que foi batizado na literatura após o filme como o “efeito *Rashomon*”. No nível *ético*, entretanto, a história é apresentada como uma história de regeneração: no final do filme, o ato generoso do lenhador, sancionado pela aprovação do padre, um *final feliz moral*, contradiz o fracasso epistêmico. A história não se abre para a expectativa de mais conhecimento ou revelação, mas, eticamente, o tempo de catástrofe e maldade, como o padre o vê, abre a porta (mesmo por meio da metáfora visual de uma moldura luminosa) para um tempo de esperança humanista. Essa observação nos permite antecipar que os diferentes e às vezes contraditórios tipos de cronotopos, em última análise ideal-típicos, podem dar origem a diversas combinações, ou, como diremos, “heterocronotópicas”.

Em contraste com os cronotopos monológicos, nos cronotopos *dialógicos* a narrativa não é direcionada para um momento final, um “*telos*”,

mas consiste em uma rede de situações conflitantes e interseccionadas que se comunicam entre si; daí o termo “dialógico”, que rima conceitualmente com os pressupostos epistemológicos mais autorizados de Bakhtin. Aqui, os cronotopos de conflito são predominantemente de natureza psicológica, e o que importa não é o *telos* para o qual as narrativas mais tradicionais tendem, mas o *kairós*: os momentos críticos e decisivos característicos do romance moderno desde o século XIX⁴⁰.

Mas, ao lado desses cronotopos principais ou dominantes, aqueles mais diretamente identificáveis como gêneros, ou gêneros potenciais, ou matrizes de gênero, Bakhtin (1989, p. 402) reconhece “um número ilimitado de cronotopos menores: pois cada motivo [...] pode ter seu próprio cronotopo”. Esses últimos, *cronotopos menores* ou *motivos cronotópicos*, servem, de qualquer forma, como “lembretes condensados” do tipo de tempo e espaço que normalmente funcionam em um cronotopo maior (Bemong, 2010, p. 160). Nesse sentido, e voltando ao exemplo de *Psicose*, as imagens de bichos de pelúcia ou o isolamento e a escuridão da casa gótica, figuras de uma morte suspensa perpetuamente, podem ser interpretadas como pistas, *índices intrínsecos* no sentido peirceano, que constituem e relembram narrativamente a espaço-temporalidade do cronotopo do terror. Uma das possibilidades: aquela em que o espaço (uma velha mansão, uma cripta...) e o tempo (um ciclo periodicamente renovado) mantêm *ad aeternum* a atividade maligna de uma morte não totalmente consumada, como ocorre em histórias de vampiros ou de apropriações de corpos de pessoas vivas (por exemplo, o filme *A avó*, de Paco Plaza, 2021). Neles, a “imagem humana” é definida pela dupla tragédia contraditória da vida extirpada e, ao mesmo tempo, indesejavelmente perpetuada.

A visão bakhtiniana sobre a composição cronotópica se aproxima daquela defendida pelo formalismo russo com relação à análise temática da literatura: o conteúdo de uma obra consiste em unidades temáticas menores e não analisáveis (à maneira, pode-se dizer, dos átomos da física antiga), os *motivos*: “a noite caiu”, “Raskolnikov assassina a velha”, “o herói está morto”, “chegou uma carta” e assim por diante. Combinados, os motivos

“constituem a estrutura temática da peça”. Como os formalistas apontaram, no estudo comparativo encontraremos motivos que aparecem e circulam intertextualmente em várias obras, como o rapto da noiva, os animais que ajudam o protagonista a concluir seu empreendimento e assim por diante. E também será visto que cada escola literária tem seu próprio repertório típico de motivos tradicionalmente determinados (Tomashevski, 1970, p. 203). Bakhtin compartilhava dessa concepção da arquitetura temática dos cronotopos, embora enfatizasse, é claro, os aspectos espaço-temporais que os caracterizam: encontros, estradas e cruzamentos, castelos ou salões burgueses são alguns dos motivos cronotópicos que ele levou em consideração. A esses poderiam ser acrescentados hoje os muitos motivos intertextuais que, nos gêneros narrativos audiovisuais, passam de uma história para outra, tornando-os parte das caracterizações macrocronotópicas. Por exemplo, as escadas que são frequentemente escaladas em uma visão subjetiva e de baixo para cima, ou as casas abandonadas ou isoladas no meio da floresta, que são percorridas com lentidão e indecisão visual, são motivos cronotópicos intertextuais de certos gêneros ou subgêneros de terror contemporâneos.

Para Bakhtin, os cronotopos, os motivos e suas várias formas de mesclagem podem atingir um caráter arquetípico e, até certo ponto, trans-histórico, mas, ao mesmo tempo, ele insistiu em seu caráter de *acontecimentos*, na necessidade de reconhecer e ler tempos e espaços na historicidade dos processos e das ideias culturais. Em suas palavras, é uma questão de

saber ver o tempo, saber ler o tempo na totalidade espacial do mundo e, por outro lado, perceber como o espaço é preenchido [...] como uma totalidade no processo de geração, como um acontecimento: trata-se de saber ler os sinais da passagem do tempo em tudo, começando pela natureza e terminando nos costumes e nas ideias dos homens (até aos conceitos abstratos) (Bakhtin, 1982b, p. 216).

Policronotopia

Bakhtin não supõe que em cada texto haja um único cronotopo demarcando uma única forma espaço-temporal de experiência, mas geralmente uma pluralidade deles: diferentes cronotopos projetando diversas situações e visões de mundo. “O choque de configurações espaço-temporais em um texto, ou em uma família de textos, fornece a base para a inter-iluminação dialógica de visões de mundo opostas” (Falconer, 2010, p. 112). Bakhtin alerta insistentemente para o contraste, às vezes convergente, às vezes antagônico, entre visões de mundo inscritas e legíveis na própria linguagem, não apenas na dimensão cronotópica, mas em todos os níveis semânticos e enunciativos da literatura e da práxis verbal cotidiana. Assim, pode-se afirmar, com Falconer (2010, p. 112), que “a heterocronia (*raznovremennost*) é o equivalente espaço-temporal da heteroglossia linguística”, a cuja análise o teórico russo dedicou algumas de suas páginas mais conhecidas.

Em Abril (2013), exploramos a maneira pela qual os discursos midiáticos, especialmente a publicidade, frequentemente fazem uso da contraposição de “séries classificatórias”, ou seja, conjuntos de qualidades conceituais, estéticas ou morais, que, quando expostas em paralelo, possibilitam a obtenção de efeitos de sentido bem definidos: em alguns casos, uma espécie de síntese positiva de atributos inicialmente contrários entre si leva a uma reconciliação ou *aufhebung* hegeliana por meio da ação ou posse do objeto anunciado. Em outros, ao contrário, as propriedades positivas ou desejáveis de um produto ou marca são exaltadas contra as propriedades negativas resultantes de sua falta.

No anúncio a seguir (Fig. 2), uma contraposição do segundo tipo aparece claramente enquadrada como um contraste de dois cronotopos: um correspondente a um espaço-tempo de obrigação (trabalho, rotina urbana) e o outro de desejo ou prazer (férias, lazer) que se referem aos imaginários mercadológicos e geopolíticos dominantes no turismo atual: o produtivo euro-estadunidense, que representaria o “princípio da realidade”, não coincidentemente alegorizado na parte superior do anúncio, em preto e branco,

versus o sul sensual e indolente, mais especificamente tropical, que simbolizaria o “princípio do prazer”, em policromia, na parte inferior. A imagem de um rasgo entre as imagens, que poderia evocar a instância corporal “irascível” da tradição platônica, alude ao momento da decisão, da ação veemente, como uma prescrição, que levaria o sujeito a cruzar o limiar entre os dois mundos por meio do consumo de uma marca de rum proposta na parte inferior ou na área do título do anúncio. Nos quadros 2.1, 2.2 e 2.3, após a fig. 2, temos a síntese interpretativa do anúncio.

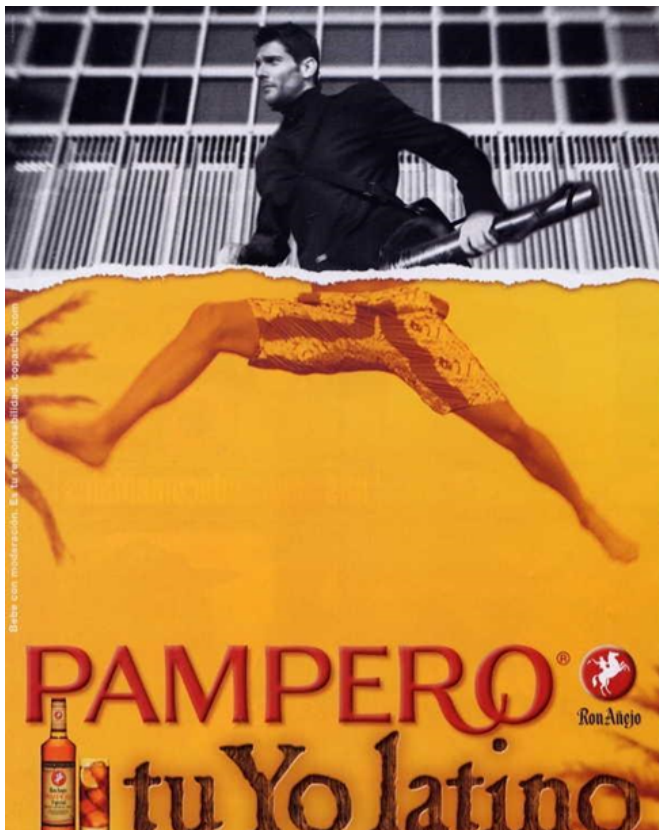


Figura 2: Anúncio da campanha “*Mi yo latino*” para uma marca de rum, 2000

Fonte: Google

Imagem		
Plano fotográfico superior	Fotocomposição inferior	Faixa intermediária
<p>B/N</p> <p>“Estriado”, quadriculado, a colmeia</p> <p>Urbano</p> <p>Fechado, invernal</p> <p>Vestido formal</p> <p>Postura de corrida, parte superior do corpo</p> <p>Expressão fisionômica circunspecta</p>	<p>Policromia (cores quentes)</p> <p>“Liso”, informe, a areia</p> <p>“Natural”</p> <p>Ar livre, estival</p> <p>Semidesnudo</p> <p>Postura de corrida, parte inferior do corpo</p> <p>Expressão motriz jovial</p> <p><i>Slogan, imagens do produto, da marca (verbovisual)</i></p>	<p>Rasgadura semelhante à das superfícies do papel (atribuível a um sujeito não representado)</p>

Quadro 2.1 — Diagrama interpretativo do anúncio “Mi yo latino”. Biconotopia: Imagem
 Fonte: Elaborado pelo autor

Diagrama		
Plano fotográfico superior	Fotocomposição inferior	Faixa intermediária
<p>Distribuição vertical de figuras cronotópicas: superior x inferior</p> <p>Confrontação de sujeitos e mundos de experiência cronotopicamente esquematizados</p> <p>Correspondência <i>Hexis</i> / Entorno</p> <p>Marca, <i>slogan</i> e imagem do produto: Titulação, instrução e prescrição</p>		<p>Oposição: Excisão do sujeito e dos cronotopos</p>

Quadro 2.2 — Diagrama interpretativo do anúncio “Mi yo latino”. Biconotopia: Diagrama
 Fonte: Elaborado pelo autor

Metáfora		
Plano fotográfico superior	Fotocomposição inferior	Faixa intermediária
Mundo do dever	Mundo do desejo	
Atividade de trabalho, vida pública	Lazer, esporte, sexo	
Seriedade disciplinar	Jogo	“Romper” com restrições (prescrição ao destinatário)
A pressa pela sujeição ao horário. Tempo da produção	A velocidade do prazer (voo, salto). Tempo da sedução	
Corpo produtivo	Corpo desejante	
Corpo “superior”: razão, intelecto	Corpo “inferior”: “concupiscência”	Momento “irascível”: decisão e ação
Faculdades “superiores”	Faculdades “inferiores”	
Abstinência	Embriaguez	

Quadro 2.3— Diagrama interpretativo do anúncio “Mi yo latino”. Biconotopia: Metáfora
Fonte: Elaborado pelo autor

No caso dos textos fílmicos, é fácil encontrar esse tipo de disparidade *bicronotópica*: representações de duas experiências espaço-temporais fortemente opostas que se inter-relacionam de várias maneiras. Mas talvez seja melhor falar, parafraseando Foucault, de uma *heterocronotopia*⁴¹ mais genérica que contemple uma gama mais ampla de possibilidades, tanto no confronto de cronotopos maiores quanto de motivos cronotópicos. A ação de *O Mundo [Shijie]* (Jia Zhangke, 2004) ocorre em um parque temático em Pequim, no qual são reproduzidos edifícios emblemáticos de diferentes lugares: da Catedral de São Pedro, no Vaticano, à Torre Eiffel, passando pela Torre de Pisa e pelas Pirâmides do Egito. Nas múltiplas narrativas do filme, esse cenário *kitsch* é o pano de fundo para a apresentação de contrastes entre personagens e situações que revelam conflitos sociais como fenômenos não apenas de anacronismo, mas de um *anacronotopismo* que afeta todos os aspectos da vida: entre o mundo urbano e um mundo rural em crise, entre o local e o global, entre a

moralidade tradicional e a pós-moderna, entre o grande espetáculo e a intimidade, e também os atavismos culturais, os estereótipos e a precariedade econômica que atravessam esse cosmopolitismo de papelão.

Um exemplo supremo do que poderíamos chamar de bicronotopia “clássica”⁴² é o filme *Meu tio* (Jacques Tati, 1958), um dos grandes marcos do humor cinematográfico (Fig. 3). A ação do filme se passa entre dois universos cronotópicos opostos: o da casa e da fábrica do Sr. Arpel, por um lado, e o da casa e do bairro de seu cunhado Hulot, por outro. O enredo do filme (diagramático, lembremos) opõe dois mundos de cenas, ações e vida social tipificados em seus costumes rotineiros e com uma orientação axiológica precisa: o mundo do casal Arpel é ridículo, risível, o mundo de Hulot é extravagante, mas benevolente, e nos faz sorrir. Desse contraste biunívoco e estruturalista, que emana tão obviamente dos processos socioeconômicos e urbanos da era europeia de “modernização” e mudança cultural do pós-guerra e da predileção ética por um populismo antiburguês e amavelmente libertário (ambos os aspectos sendo abraçados na historicidade do cronotopo), surge o humor irresistivelmente poético desse filme. Como espaço de ação, o cronotopo Arpel é de tempos e movimentos estritamente regulados: a circulação e o estacionamento de veículos, as entradas e saídas de e para o jardim etc. são rigidamente predeterminados e sinalizados; o comportamento social está sujeito a disciplinas corporais cerimoniosas. No cronotopo de Hulot, por outro lado, os movimentos não são programados, os personagens modificam abruptamente seus itinerários (como faz o personagem do bêbado) ou não concluem suas ações atuais (como o varredor de rua) ou interrompem de forma divertida o fluxo regular de veículos e pedestres (o bando de crianças). No nível hipocônico da imagem, os objetos do mundo Arpel são geometrizados, prevalecem as texturas metalizadas e plastificadas (não é coincidência que a fábrica seja feita de tubos de plástico), o minimalismo estético, a suavidade e a limpeza, e as roupas são uniformes.

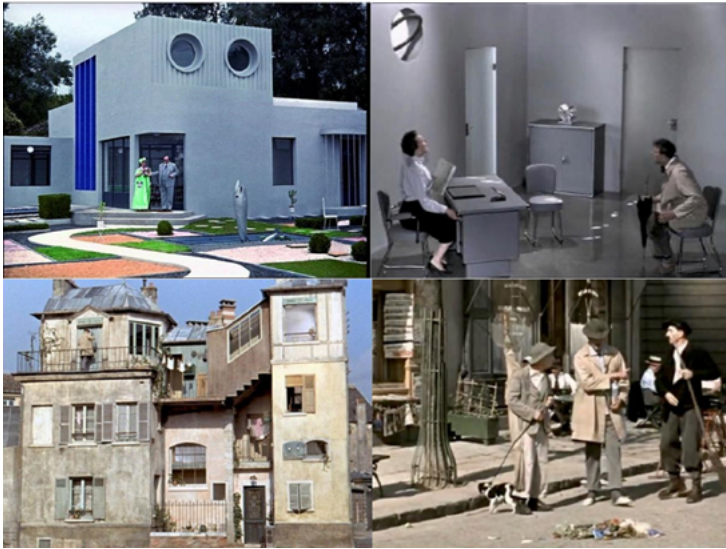


Figura 3: Cenários de *Meu Tio*: a casa e o escritório modernos; a casa e a rua tradicionais
 Fonte: Google

No bairro operário de Hulot, prevalecem as irregularidades da superfície, uma certa sujeira, marcas de ruína ou desgaste. O acesso ao sótão de Hulot, que tem um quê de labirinto vertical, pode evocar as arquiteturas de Piranesi ou os espaços impossíveis de Escher. Mas também é um local para encontros sociais entre vizinhos. Em contraste, o labirinto horizontal do jardim Arpel, cujo centro é o totem fálico e presunçoso de uma fonte em forma de peixe, força a pessoa a caminhar por um *layout* curvilíneo que, em vez de facilitar o encontro dos caminhantes, o torna mais difícil. Ambas as ações cronotópicas definem com muita precisão, em um nível metafórico, o comunitarismo e o individualismo das respectivas culturas urbanas, duas “visões de mundo” e duas “imagens humanas” antagônicas.

Mas, como costuma acontecer nessas construções imaginárias duais, especialmente em histórias de comédia, os momentos narrativamente mais incisivos são proporcionados pela *intrusão heterocronotópica*, ou seja, pela irrupção dos elementos cronotópicos de uma classe no universo cronotópico oposto. No mundo dividido de *Meu Tio*, do cronotopo de Hulot para

o cronotopo de Arpel, há o verdureiro, o comerciante de sucata, os cães vadios e, é claro, a criança Gérard e seu tio, que viaja de bicicleta (em oposição ao carro de Arpel). Esses últimos inoculam a desordem na ordem, ou melhor, desestabilizam a ordem moral de Arpel, sem qualquer vontade destrutiva, a partir da ordem ética de Hulot⁴³. Isso é verdade tanto na vida social da família quanto no espaço de trabalho da fábrica. A mordada das pegadas brancas que atravessam o escritório do funcionário e a dos tubos de plástico que se transformam em salsichas barulhentas, essa última combinando os ícones visuais e sonoros mais expressivos, traçam os vetores imaginários, também diagramáticos, dessa continuidade impossível, necessariamente fadada ao fracasso, entre as duas cronotopias.

A *intrusão cronotópica* que forma o núcleo dramático de *Parasita* (Bong Joon-ho, 2019), embora se desenrole de forma bem-humorada, desencadeia um final terrível. Nesse filme, os cronotopos existenciais da família rica (a família Park) e da família pobre (os Kims) são bem descritos tanto por seus ambientes espaciais (casa, bairro) quanto por seus tempos de vida e pela caracterização de suas atividades e movimentos corporais (Fig. 4). A casa dos Park, projetada por um arquiteto famoso, é apresentada como espaçosa, arrumada, impecável, com mobília e iluminação luxuosas. A casa dos Kims é um “semiporão” mal iluminado, sujeito à penetração de sujeira e até mesmo aos vapores tóxicos da fumigação. E será lavada por uma enchente que se mostrará inofensiva para a casa dos Park. A disposição dos corpos no espaço também é discrepante: os Park andam, sentam, sobem e descem em seus espaçosos cômodos e se apresentam aos visitantes de acordo com os padrões convencionais do *habitus* burguês. Em sua moradia precária, os Kims são apertados, precisam se agachar e se movimentar com uma urgência às vezes assustadora. A cena da fumigação os coloca metaforicamente no lugar paradigmático dos insetos imundos⁴⁴. No nível hipocêntrico da imagem, todos esses contrastes cronotópicos são bem determinados. Além disso, os diálogos fazem alusão a um nível de iconicidade que o cinema obviamente não pode satisfazer por si só, mas que pode evocar: o cheiro. As reclamações do pai burguês sobre o suposto mau cheiro de Ki-

-taek, seu motorista, são um potente marcador (meta)icônico de diferença de classe e conflito no reino da imaginação cronotópica.



Figura 4: As habitações de *Parasita*
Fonte: Google

A intrusão heterotópica dos Kims na mansão Park também leva à revelação de um terceiro cômodo cronotópico: o porão-refúgio onde o marido da governanta, um prisioneiro voluntário, está escondido clandestinamente. É um espaço ainda mais escuro e invisível do que o “semiporão” dos Kims, mas também oferece uma temporalidade diferente das duas anteriormente conhecidas. Se o tempo dos Park é regido pela rotação cíclica naturalizada e pacífica do trabalho, dos estudos, do lazer ou das comemorações festivas (o aniversário da criança), o dos Kims é regido pelo *kairós*, a oportunidade contingente de aproveitar situações, imprevistos, serendipidades. A do subterrâneo, por outro lado, é uma temporalidade presa, sem fim previsível, de “morte em vida” (ou vice-versa, “vida em morte”), como a das criptas ou das mansões do horror clássico às quais aludimos anteriormente.

Três regimes de luz e visibilidade, três imagens de ação compõem esses cronotopos diagramaticamente paralelos e simultâneos. Juntas, as três representam a impossibilidade de uma transformação do mundo: aqueles que podem pagar pela rotina *já estão no lugar*; aqueles que se movimentam sem parar, sujeitos à lógica da flexibilidade neoliberal, *não estão indo a lugar algum*; e aqueles que sobrevivem no subterrâneo foram condenados a *estar em seu lugar*⁴⁵. A crise da intrusão deflagrará violentamente a coexistência desses cronotopos sem nenhuma conciliação possível: uma resolução de *degradação* total, no sentido de Keunen. A interpretação metafórica, ou alegórica, permanece como sempre à custa da atividade hermenêutica do espectador, mas foi incisivamente orientada para denunciar a desigualdade feroz em uma sociedade de classes cujas marcas semióticas são delineadas como partições materiais e simbólicas tão rígidas quanto as das antigas sociedades estamentais. E sem as metáforas esperançosas de uma possível regeneração civil, como as que encerraram algumas histórias do pós-guerra, incluindo *Rashomon*. Em *Parasita*, a aventura se consoma da maneira mais trágica, acentuada, se possível, pelo falso e fingido *final feliz* da última sequência, em que não há outra saída para o infortúnio senão um mero alibi da fantasia ou do desejo como novo aliado da perpetuação da ordem existente.

Os três cronotopos de Rashomon

Em uma floresta perto de Kyoto, o bandido Tajomaru (interpretado por Toshiro Mifune) estuprou uma mulher (Machiko Kyo) e assassinou seu marido, um samurai (Masayuki Mori). Um lenhador, um caminhante e um sacerdote budista, nas ruínas do Portão de Rashomon, varridas pela chuva, discutem amargamente esse acontecimento e os tempos sombrios que se aproximam. Ao longo do filme, em analepses, testemunhamos os depoimentos não coincidentes das quatro principais partes envolvidas perante um tribunal: o lenhador que testemunhou parte dos eventos, o criminoso, a mulher estuprada e até mesmo o samurai assassinado, por meio de um xamã que serve como seu médium. No episódio final, sem que se saiba a

verdade exata do que aconteceu, o lenhador decide adotar um bebê que foi abandonado nas ruínas, e o religioso comemora esse gesto e recupera a confiança na humanidade que até então parecia insustentável. A Fig.5, abaixo, traz imagens desses espaços: o portão, o tribunal e a floresta.



Figura 5: O Portão de Rashomon, O tribunal, Duas tomadas da floresta
Fonte: Google

Rashomon foi dirigido por um dos maiores cineastas do cinema clássico japonês. O roteiro do filme, coescrito pelo próprio Akira Kurosawa, foi baseado em vários contos de Ryunosuke Akutagawa. A história se passa no século XII, no período Heian, uma época turbulenta de guerras e desastres, à qual o andarilho faz alusão quando lamenta os muitos cadáveres deixados ao redor e outras calamidades, as quais as próprias imagens do Portão de Rashomon em ruínas (recriado no estúdio) testemunham. Como muitos comentaristas do filme, produzido no período imediatamente posterior à guerra, hoje não podemos deixar de lê-lo a partir de pressupostos históricos inevitáveis, como a experiência da guerra e o ataque da bomba atômica dos EUA ao Japão Imperial⁴⁶. Nesse e em outros filmes, Kurosawa expressou os sentimentos e as ansiedades de sua geração após a Segunda Guerra Mundial (Yalman, 2015).

A narrativa cinematográfica é sustentada por três cronotopos básicos⁴⁷: o portão de Rashomon (P), a floresta (F) e o tribunal (T), cujos tempos, espaços e imagens humanas são oferecidos ao espectador de forma muito claramente delineada. Os dispositivos enunciativos e discursivos também demonstram grande clareza diagramática em relação aos componentes imaginários e potencialmente metafóricos da *mise en scène*. P, F e T são “espaços de ação”, construções espaço-temporais autônomas, no sentido de Bakhtin e Keunen, mas relações dialógicas são estabelecidas entre eles, que acabam interagindo no *espaço geral da trama* (Keunen, 2011, p. 23). Mais especificamente, o espaço F é o *espaço da ação principal*, no sentido de que os eventos e comportamentos ali apresentados são o objeto das *ações metadiscursivas* que ocorrem em P, o *espaço ético da narração*, e em T, o *espaço da veridicção e da sanção*.

Essa distinção, ao mesmo tempo que é uma conjunção narrativa dos espaços, determina as diferentes formas de participação, ou não participação, e interação dos personagens em cada um deles: o padre não esteve em F, mas é testemunha da ação judicial em T. O lenhador foi uma testemunha factual em F, mas também é uma testemunha judicial em T e uma testemunha moral ou avaliativa em P etc. E se a atividade dialógica dos personagens na aventura narrativa e na determinação da *focalização* (no sentido de Genette, 1972) das diferentes histórias é interessante, a atividade atribuída ao espectador-enunciador não o é menos: testemunha dos eventos apresentados pela câmera, ele o será no modo de *focalização externa* em P, na *focalização interna intelectual*, quando assistir aos relatos visualmente objetivados das testemunhas, e na *focalização interna visual* (a comumente chamada “câmera subjetiva”), quando em T for incluído e questionado como interrogador mudo e membro virtual do tribunal. E no ousadíssimo momento enunciativo em que, a partir da visão subjetiva de um homem morto, no lugar contrafático de seu olhar, testemunhamos a surpresa do lenhador que o descobre em F (*cf.* o quarto quadro da Figura 5).

No que chamamos de *foco interno intelectual*, mas não visual, o ponto de vista sobre a história é identificado com o de cada um dos quatro per-

sonagens que narram os supostos fatos, mas sem recorrer à “visão subjetiva”: os eventos e os sujeitos são visualmente objetivados pela câmera sem qualquer marca enunciativa que qualifique veridicamente (como mais ou menos verdadeira ou falsa) qualquer uma das versões. Temos a impressão de acessar o conteúdo cognitivo das diferentes versões, mas não de compartilhar as respectivas experiências visuais ou óticas dos personagens. Em certo sentido, esse é um procedimento paradoxal: cada uma das histórias é oferecida verbalmente a partir do foco interno e, ainda assim, cada um desses quatro narradores-personagens é visto, ou seja, representado na imagem do filme, do lado de fora. Por exemplo, vemos o lenhador caminhando com o machado no ombro de diferentes pontos e ângulos enquanto visualizamos sua história (Jost, 1983)⁴⁸.

Tendo evitado oferecer os relatos contraditórios com o procedimento discursivo do olhar subjetivo e apresentando-os a partir do olhar impessoal da câmera, esse efeito “imagístico” de verossimilhança é apoiado, sim, pela semelhança hipoicônica, mas isso também requer um fundamento fenomenológico que Christian Metz analisou como uma expressão de uma “identificação primária” de raiz psicanalítica em um ensaio histórico: “ao se identificar com um olhar, o espectador não pode fazer mais do que se identificar também com a câmera, que já olhou antes dele para o que ele está olhando agora” (Metz, 1979, p. 50).

A composição hipoicônica

Sem entrar nos detalhes analíticos que seriam desejáveis para ler os níveis imagéticos, diagramáticos e metafóricos dos três cronotopos, faremos algumas observações gerais sobre eles para mostrar a solidariedade e as interações que eles mantêm.

A floresta (F)

Do ponto de vista da imagem, é notável a profusão virtuosa de luz e sombra, o abigarramento do cenário e seu constante deslocamento. Estamos cientes do grande esforço técnico e artístico que foi empregado na produção das cenas em F, da originalidade da captura direta da luz do sol

entre as copas das árvores e seu reflexo nas áreas mais baixas. Uma qualificação resumida desse estilo icônico recorreu mais de uma vez à categoria de “impressionista”. A atmosfera de indeterminação visual e mistério, que também ofusca as figuras humanas que se movem no bosque, é reforçada por um tema musical no qual Fumio Hayasaka, o autor da trilha sonora, evoca, a pedido de Kurosawa, o repetitivo *Bolero* de Ravel, não por acaso geralmente associado ao impressionismo musical.

Os personagens a partir de então se movem de forma rápida e agitada, com exceção dos momentos de cochilo de Tajomaru e do avanço cerimonioso do samurai e de sua esposa a cavalo, no andamento “andante” da trilha sonora, logo após o trágico encontro com o bandido. Mas eles também são, às vezes, cautelosos e vigilantes, pois a alternância de atitudes ofensivas e defensivas, da velocidade e da cautela que normalmente as caracterizam, respectivamente, é típica de situações agonísticas, de cenas de combate.

Diagramaticamente, no espaço-tempo geral da trama, eles contrastam formas características de *hexis* corporal dos personagens: os movimentos convulsivos e as cenas de luta dos personagens em F são contrastados com a quietude reflexiva que eles demonstram em P, onde aparecem às vezes sentados nos degraus e olhando para baixo ou perdidos em uma distância que parece mais introspectiva do que prospectiva. E contrastam com a exposição corporal ao olhar do outro em T, uma ostensão que também mobiliza os recursos persuasivos do gesto: histriônico no bandido, dançante e carnavalesco, ou demoníaco, no xamã. Para tipificar e contrastar essas diferentes ações e gestos, poderíamos falar de “diagramas corporais” (Quadro 3, abaixo) que articulam correlativamente temporalidades aspectuais ou rítmicas, como o súbito (F), o iterativo (T), o repousante (P), com estados sentimentais como o frenesi (F), a afetação ou a contenção (T) e a gentileza (P)⁴⁹.

Diagramas corporais			
	Floresta	Tribunal	Portão
Tempo	Repentino, apressado	Iterativo	Repousado
Pathos	Frenesi	Contenção, afetivo	Mansidão
Hexis	Combativo, vigilante	Exibido, extrovertido	Introspectivo

Quadro 3: Diagramas corporais em *Rashomon*
 Fonte: Elaborado pelo autor

O guerreiro, o homem religioso, o bandido ou a mulher maltratada pela violência masculina são tipificações de “imagens humanas”, no sentido bakhtiniano, ou “papéis temáticos”, no sentido greimasiano, que admitem uma caracterização diagramática. E diagramáticas são também as relações actanciais⁵⁰ que em F opõem os dois sujeitos masculinos em conflito, com a senhora que é o objeto inicial de posse, também um oponente ativo em algumas das versões testemunhais, e secundariamente com o lenhador que é uma testemunha e parcialmente interessado no resultado da luta.

Os dois cronotopos fundamentais de *Trono de Sangue* (Kurosawa, 1957) e *Rashomon*, a saber, o castelo e a floresta, são labirintos (Richie, 1970). E o labirinto, como um ícone, é diagramático, talvez a expressão paradoxal do diagrama quando este é entendido, de acordo com o significado popular, como um esquema gráfico que serve para exemplificar relações ou estruturas; precisamente porque, como Borges escreveu em vários lugares, é uma estrutura criada não para esclarecer, mas para confundir, mas uma estrutura, ainda assim, e rica em simetrias. As da floresta são muito óbvias: aberto/fechado, claro/escuro, alto/escuro, alto/baixo, denso/escasso... E as possíveis derivações metafóricas são igualmente óbvias.

Richie (1970) aponta algumas imagens visuais e sonoras que apoiam interpretações metafóricas nos episódios de F: o sol nasce por trás de um galho, deslumbrante; a adaga se finca no chão, trêmula; a brisa agita o véu da dama enquanto uma melodia de celesta toca... Mas, acima desses e de ou-

tros motivos metafóricos, destaca-se, sem dúvida, a metáfora cronotópica geral da floresta como o local por excelência da incerteza e da indeterminação, às vezes simbolizando a impossibilidade de conhecimento (Schmidt di Friedberg, 2018). A alternância de luz e escuridão da floresta “é um paralelo à vida exteriormente invisível do inconsciente” (Biedermann, 1992, p. 141). A escuridão, o contraste abrupto de *flashes* e claro-escuro, a visão dispersa são metáforas comuns para a irresolução cognitiva. O diagrama labiríntico é uma metáfora para a aporia intelectual. Já na primeira frase do filme, na boca do lenhador, ouvimos: “Eu simplesmente não entendo”. E o fato de ir além da inteligibilidade, a possibilidade de articulação simbólica própria da linguagem e do pensamento consciente, também se refere ao registro do “real” na teoria de Lacan⁵¹. Ao descrever os eventos narrados na anaplesia como incompreensíveis, antecipamos o fracasso veritativo que confirmaremos no final do filme: o próprio fracasso do significado da realidade.

Mas, além de cognitiva, a perda é moral, como o padre em P não deixará de lamentar, e como Kurosawa⁵² parece ter querido deixar claro. O cineasta não pretendia ancorar o simbolismo do filme na cultura japonesa, e provavelmente teria aceitado prontamente que a floresta, como a planície de Borges, é a mesma em qualquer lugar do mundo. No entanto, Schmidt di Friedberg (2018, p. 187) argumenta que a floresta como um lugar aterrozante continua a ocupar um lugar de destaque nas imagens e representações japonesas contemporâneas.

O tribunal (T)

Se as imagens da floresta se caracterizavam pela confusão e profusão de luz e pela fraca definição dos contornos, as de T ocorrem em plena luz do meio-dia, em um cenário altamente esquematizado: o pátio de um quartel atravessado pelas linhas paralelas de uma parede que serve como pano de fundo. A rica expressividade facial dos personagens é emoldurada pela alta homogeneidade composicional e pela ritualidade gestual que poderia corresponder, em um nível metafórico, ao efeito de equidade ou equanimidade judicial que seria típico dessa situação narrativa. E, como composição

estética da imagem e prescrição do olhar do espectador, resultam da aplicação do reputado “*plano tatame*” de Yasujiro Ozu.

No entanto, a teatralidade cenográfica que corresponderia a um modelo de “quarta parede” é rapidamente contrariada pela ausência da voz da contraparte questionadora, que a focalização visual localiza no *locus* enunciativo do espectador. É o enunciador, tanto dentro quanto fora do proscênio, que participa imaginariamente da história no papel de juiz, cuja missão narrativa é, obviamente, interrogar, ouvir os testemunhos e, finalmente, sancionar sua verdade ou falsidade e propor uma opinião verídica. Que, de acordo com o sentido geral da trama, será sobre ações e eventos passados. Ao contrário da opinião ética de P, que dirá respeito ao futuro.

O artifício poético e discursivo que confia ao espectador-enunciador a responsabilidade interpretativa final não deixa de ser sustentado por um paradoxo evidente, que foi apontado por Brinkema:

as testemunhas se dirigem a nós como o lugar de onde o julgamento (a interpretação final, o lugar do significado) poderia emanar. Mas, é claro, esse é simultaneamente o lugar de onde nenhum significado pode emanar: o espaço do espectador [...] Os personagens se dirigem, em outras palavras, à fantasia de uma posição na qual a “verdadeira” história de Rashomon poderia ser conhecida (Brinkema, 2012, p. 33).

Mas, incidentalmente, esse espaço e essa posição são apenas uma representação óbvia dos próprios espectadores do filme na tela.

O diagrama corporal imposto aos declarantes, bem como o das testemunhas no fundo do pátio, os eixos de seus olhares e suas distâncias próximas são ditados por um suposto ritual institucional. Mas as correspondências diagramáticas mais interessantes ocorrem, em nossa opinião, naquele rico jogo autorreferencial que liga o processo do enunciado, a história, à enunciação narrativa: por meio do efeito do que chamamos de “focalização visual interna”, T é o espaço que dá iconicidade ao confronto entre um eu enunciatário e a enunciação narrativa. Em outras palavras, o “palco” discursivo (e o caráter teatral da *mise en scène* que acabamos de apontar

não é irrelevante) é atualizado pelas operações cinematográficas precisamente como uma representação hipoicônica. Por meio da interpelação na “visão subjetiva”, o universo de relações entre os personagens, diagramado pelo enredo fílmico, incorpora o espectador, em princípio externo à história, como um “observador” enunciativo, e cria uma esfera de participação narrativa imaginária. Nesse quadro, o silêncio do interrogador a quem os declarantes respondem parece apontar para esse observador como um personagem ausente, sim, mas para enfatizar a voz e o papel que a história lhe atribui e lhe solicita como sujeito enunciativo da avaliação⁵³.

Dessa forma, a dêixis atua diagramaticamente, e as atividades apresentadas na narrativa — atração, rejeição, aliança, cumplicidade etc. — fornecem diagramas do envolvimento narrativo do próprio enunciativo. Essa diagramação enunciativa é uma operação constitutiva do que, extrapolando a “imaginação literária” de Bakhtin, chamaríamos de *imaginação narrativa*. E também da atribuição da enunciação ficcional (literária ou audiovisual) à atividade própria do registro do “imaginário” na ordem psíquica lacaniana, “a ordem do eu por excelência, com seus fenômenos de ilusão, captura e engano”, como resumem Elisabeth Roudinesco e Michel Plon (1998).

Um julgamento moral será finalmente alcançado, em P, mas não a clareza veridicativa em P ou T. Isso é conhecido pelo espectador, que não encontra evidências suficientes para superar as discrepâncias entre as versões, e é sabido desde o início pelos parceiros que estão em P, que já sabem em retrospecto o que o espectador gradualmente ignora e aprende. De acordo com vários autores, essa indeterminação respondia ao desejo de Kurosawa de não qualificar nenhuma das versões como mais ou menos verdadeira. Não era a “verdade” do que aconteceu que interessava ao diretor, mas sim a exposição cinematográfica de pontos de vista subjetivos, deixando em suspenso a elucidação final: “o fato de que ele [o enredo] não é resolvido é em si um dos significados do filme” (Richie, 1970, p. 75). Mas, além da obviedade normalmente associada ao “efeito Rashomon” (sempre há diferentes versões de um evento, raramente uma pode ser considerada a definitiva etc.), o cronotopo T, que é em grande parte um *trompe l'oeil*

enunciativo, pode ser pensado como uma possível metáfora para o fracasso da representação em geral, no mesmo sentido em que interpretamos o *trompe l'oeil* de Magritte anteriormente. Ou como uma alegoria do paradoxo enunciativo do olhar que quer mirar a si mesmo: lembremos da cena em que o personagem morto olha para aquele que o encontrou. Na exposição desses paradoxos, tanto o pintor belga quanto o cineasta japonês conseguem transformar a necessidade do fracasso epistêmico na virtude da descoberta poética.

O portão (P)

As imagens do Portão de Rashomon oferecem uma variedade de ângulos e distâncias. Elas também apresentam contrastes visuais adequados para inferências paradoxais: é um lugar em ruínas, mas ao mesmo tempo mantém suas colunas robustas. A primeira e a última imagem do filme mostram a placa que solenemente contém o nome da porta em um lintel⁵⁴. Iconicamente, há várias dicotomias na exploração visual de P ao longo da história: o exterior e o interior, a chegada e a partida, a parte de trás e a da frente. Esses são os *topoi* visuais que possibilitam descrever a porta como um local de trânsito, e eles nos são oferecidos ao mesmo tempo que os personagens que se refugiam nela conversam ou se retiram em uma quietude íntima, para finalmente se levantarem e trocarem gestos e palavras resolutas. Quase sempre em um ritmo relaxado. Mas há uma imagem que é imperiosamente persistente nesse cronotopo: a da chuva, visual e sonoramente destacada, uma chuva que forma cortinas, que salpica a terra e encharca as roupas⁵⁵. Somente no final ela cessará e o sol brilhará em esplendor.

Como os de F e T, o espaço de P é diagramático. Como observamos, os locais e os deslocamentos espaciais são interpretantes de representações temporais: por exemplo, a posição de costas se refere ao passado e à destruição, enquanto a posição de frente propõe o futuro. O caminhante chega a P correndo da posição do espectador, ou seja, do espaço-tempo de violência e calamidades que ele logo denunciará verbalmente. O lenhador com seu bebê recém-adoptado sairá de P em direção ao lugar do espectador no final, mas agora em direção a um futuro esperançoso. Todas essas con-

formações de tempo e ação, as tensões em relação ao passado, ao presente ou ao futuro, são obviamente as de um espaço-tempo de avaliação.

Se algum efeito de verdade sobrevive ao relativismo do “efeito Rashomon”, ou seja, à irredutibilidade das quatro versões e interpretações, é o próprio enredo (diagramático, lembramos) que o espectador tem de sustentar como pressuposto geral, mesmo com modificações parciais, para montar os eventos particulares, suas inter-relações e sua exposição temporal. E nesse enredo há eventos e conjunções que não são negados por nenhuma das versões: Tahomaru estava dormindo quando aqueles que seriam suas vítimas passaram pela estrada; há estupro e assassinato; o samurai morre e o bandido finalmente escapa da cena do crime para ser preso posteriormente etc. Em outras palavras: o enredo básico é o suporte final de uma verdade precária que o espectador ingênuo (ou seja, qualquer pessoa que se submeta à experiência de “imersão” narrativa) vê satisfeita.

Na sequência final, a chuva parou e o lenhador emerge da ruína com o recém-nascido nos braços, primeiro por trás, depois pela frente, descendo as escadas e indo em direção ao espectador, e em ambos os planos consecutivos dentro da moldura luminosa radiante da porta, que só pode ser comparada iconicamente à própria tela do filme. O mesmo enunciador que anteriormente foi discursivamente chamado na sala de audiências para desempenhar uma função epistêmica frustrada, a de determinar a verdade dos fatos, é, no final, o destinatário de uma proclamação ética de esperança⁵⁶. Isso confirma que a eficácia dos tempos e movimentos cronotópicos da narrativa é reforçada pelos movimentos discursivos que questionam e envolvem o enunciatário nas propostas avaliativas e ideológicas, como pensava Bakhtin. E que mais uma vez a interação entre história e discurso, entre enunciados narrativos e enunciação, é oferecida ao sentido por meio das ricas correspondências entre imagens, relações diagramáticas e solicitações metafóricas.

A chuva, que, além dos sentidos metafóricos, traça com sua vivacidade visual e ritmo monótono uma imagem-tempo esteticamente irredutível, também serve a Kurosawa para pontuar períodos de intensa autorreflexão,

“períodos de iluminação de partir o coração” (Wild, 2014, p. 68). Mas, é claro, a chuva simboliza a purificação em muitas tradições culturais e, na medida em que vem do céu, está relacionada à luz (Cirlot, 1997, p. 288)⁵⁷.

Na história de *Rashomon*, portanto, é possível reconhecer a homologia (Quadro 4):⁵⁸

Floresta	Tribunal	Portão
Penumbra	Luz	Chuva
Incerteza	Tentativa de esclarecimento epistêmico	Purificação moral

Quadro 4 — *Homologias em Rashomon*

Fonte: Elaborado pelo autor

O Portão de *Rashomon* é um limiar na entrada de Kyoto e, como Bakhtin escreveu, o limiar é um cronotopo “imbuído de grande intensidade emotivo-valorativa [...] Ele também pode ser associado ao motivo do encontro, mas seu principal complemento é o cronotopo da crise e da ruptura vital [...] Na literatura, o cronotopo do limiar é sempre metafórico e simbólico; às vezes de forma explícita, mas mais frequentemente de forma implícita” (Bakhtin, 1989, p. 399).

Em seu ensaio sobre processos rituais, V. Turner (1988) estudou os “períodos liminares”, ocasiões rituais em que os neófitos são transformados em pessoas do limiar, desterritorializadas. Em contraste com a sociedade estruturada e hierárquica da vida comum, nos períodos liminares a sociedade se manifesta como *comitatus*, comunidade, até mesmo comunhão. Em P, essa comunidade é ativada ao longo da história, em grande parte como um processo iniciático no qual os sujeitos superam a experiência de um período de destruição e niilismo e também de suspeita e culpa, como as que surgem em alguns dos diálogos.

Com seus telhados quebrados, vigas e tábuas, algumas penduradas, tão frouxas quanto os trapos do padre, o cronotopo P fornece os sinais arquite-

tônicos e de vestuário que traem a decadência ou a extinção de uma antiga autoridade religiosa e moral: “quando um dos personagens arranca tábuas de suas paredes internas para fazer uma fogueira, entendemos facilmente que estamos vendo de forma concreta o colapso da antiga estrutura moral” (Schwartz, 2001). P é a ruína de um lugar sagrado. O fato de essa imagem poder metaforizar o desaparecimento de antigas crenças e convicções morais não é um traço cultural especificamente japonês ou atribuível exclusivamente à tradição budista. Jappy comenta um exemplo canônico da tradição iconográfica europeia, a *Adoração dos Magos* (Fig. 6), de Botticelli, de 1476, em que a manjedoura visitada na Epifania acaba sendo um prédio em ruínas. Nela, o desaparecimento de um mundo de crenças e a esperança de regeneração religiosa e moral também podem ter sido metaforizados: “o estábulo é colocado no contexto de um edifício semidestruído, a imagem é entendida como representando a maneira pela qual o mundo dos antigos gregos e romanos, e suas crenças pagãs, foram reduzidos a ruínas e substituídos pelo nascimento do cristianismo” (Jappy, 2018). Essa esperança de regeneração, personificada na figura de uma criança precariamente vinda ao mundo, também tem seu equivalente metafórico na criança que o lenhador de *Rashomon* adotará no final do filme.



Figura 6: *A Adoração dos Magos*, Sandro Botticelli, 1476 (Galeria Uffizi, Florença)
 Fonte: www.wikiart.org/pt/sandro-botticelli/a-adoracao-dos-magos-1476

Mas as estruturas morais e simbólicas supostamente arruinadas estavam longe de ser frágeis: também vimos a grandiosidade do edifício e a solidez imponente de suas colunas, que, como lembra Cirlot (1997, p. 91, 141), podem evocar “estabilidade eterna” e também representar, junto com outros “símbolos axiais” (como a montanha, a pirâmide ou o obelisco), o “eixo do mundo”, que conecta a terra e o céu e é constitutivamente um lugar de confronto de opostos. Um simbolismo que, além de sua óbvia conexão com as tradições religiosas asiáticas, complementa, neste caso, o extraordinário poder simbólico do limiar. Como um lugar de crise, o limiar também é um lugar de *restauração da lei*, tão evidente no último episódio do filme, uma vez que o transe e a catarse moral tenham sido superados. E, por essa mesma razão, é o lugar do “simbólico” no sentido lacaniano.

O diagrama (Quadro 5) a seguir tem o objetivo de condensar nossas observações e concluir a exposição:

A Floresta [Espaço da ação principal] <i>Focalização interna intelectual</i>		
Imagem	Diagrama	Metáfora
<p>Sol. <i>flashes</i> / sombras. Orientação confusa. Visão difusa. Ação combativa. Imagens de ação: rapidez, luta (entre homens, ameaça)</p>	<p>Labirinto (caminhos, direções, trajetórias). Contrastes: luminoso / claro denso / ralo aberto / fechado</p>	<p>Incerteza cognitiva e moral. Contradição de visões da realidade. O inconsciente. O aterrador. O “real”</p>

Quadro 5.1 — Cronotopos em Rashomon. Dimensões Hipoicônicas: A floresta

O TRIBUNAL [Espaço da veridicção e da sanção] <i>Focalização interna visual (visão subjetiva)</i>		
Imagem	Diagrama	Metáfora
<p>Vento. Plena luz. Cena quadrangular. Espaço teatral. Ação narrativa Homogeneidade compositiva. Silêncio da voz judicial.</p>	<p>Diagramação espacial da cena teatral. Projeção da cena narrada em “cena de enunciação”: o espectador na posição de juiz.</p>	<p>Luz-→Verdade Homogeneidade visual → equidade judicial. Silêncio → voz ausente do enunciatário. O “imaginário”</p>

Quadro 5.2 — Cronotopos em Rashomon. Dimensões Hipoicônicas: O tribunal

O PORTÃO [Espaço ético da narração] <i>Focalização externa</i>		
Imagem	Diagrama	Metáfora
<p>Chuva. Espaço multidimensional. Ação deliberativa. Limiar.</p>	<p>Encruzilhada de passado, presente e futuro. O arruinado e o permanente. “véu” de chuva / Iluminação solar.</p>	<p>O lugar de “trânsito”. Purificação Regeneração moral. O “simbólico”</p>

Quadro 5.3 — Cronotopos em Rashomon. Dimensões Hipoicônicas: O portão

NOTAS

1. Conflictos culturales y estrategias discursivas en dos textos de la América colonial hispana. In: Sphera pública: revista de ciências sociales y de la comunicación, ISSN 1576-4192, ISSN-e 2695-5725, N° 3, 2003
2. Cf.: La Balsa de la Meusa. ISSN 0214-9982, N° 53-54, 2000, págs. 135-157
3. O termo bem-humorado sémionautique, em lugar de sémiotique, foi proposto, com uma acuidade mais do que notável, por Jean Baudrillard no contexto de uma conversa informal em que vários professores de semiótica, muito jovens à época, lamentavam nossas dificuldades em remar contra a maré no tempestuoso mar acadêmico.
4. A semiótica, ou melhor, o pensamento semiótico, vem da antiguidade e a maioria dos problemas com os quais ela lida está enraizada nas origens da chamada filosofia ocidental. Por meio do desenvolvimento secular da retórica, gramática, lógica, exegese bíblica e outros conhecimentos, ela constitui uma rica tradição que, como diz

o escritor guatemalteco Luis Cardoza y Aragón sobre qualquer tipo de tradição, é uma “criação incessante. Uma tradição nunca esteve ao alcance dos tradicionalistas”. A esse respeito, temos como indispensável a obra, a única em língua espanhola e infelizmente interrompida por sua morte, de Wenceslao Castañares (2014, 2018), uma extraordinária investigação histórica do pensamento semiótico desde a era greco-latina até o alvorecer da filosofia moderna.

5. A opinião aparece em um comentário do escritor sobre as reflexões de Bertrand Russell sobre a genealogia do fascismo (Borges, 1974, p. 725). Nas ciências sociais, consideramos particularmente relevantes as observações de Ernst Bloch (2019) sobre a assimilação do simultâneo (Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen), especialmente com relação à sobrevivência política do passado; e as de Aby Warburg sobre o *Nachleben*, a sobrevivência de formas e expressões artísticas. Em nenhum dos casos, se trata de restos ou relíquias culturais, mas sim do que poderíamos considerar uma inatualidade ativa e determinante do que foi herdado. De acordo com Didi-Huberman (2013, p. 47), Warburg professava “o princípio metodológico da inatualidade: o que constitui o sentido de uma cultura é frequentemente o sintoma, o impensado, o anacrônico dessa cultura”.

6. O caráter constitutivo e inobjetável do significado é afirmado por L. Wittgenstein (2003, p. 81) nesta máxima: “Devo começar distinguindo sentido. Antes dessa distinção, nada é possível, e não posso fundamentá-la”. Agora, também é apropriado observar o significado metafórico de “sentido” como uma orientação alternativa em uma determinada direção espacial. “Dizer que ‘algo’ tem sentido é dizer que ele tende a uma coisa. Essa ‘tensão’ e essa ‘direção’ são constitutivas do sentido”, escreve Desiderio Blanco (2009, p. 15). Para que algo produza um efeito de sentido, ele acrescenta, deve estar sujeito à intencionalidade.

7. O trabalho pioneiro de E. Benveniste (1974, 1977) é clássico e essencial a esse respeito, assim como os de F. Récanati (1979), O. Ducrot (1986) e C. Kerbrat-Orecchioni (1997), e, modestamente, não deixa de ser interessante a tentativa de reunir as teorias textuais dominantes da Europa continental com as perspectivas fenomenológicas.

lógicas e pragmáticas no final do século passado feita por J. Lozano, C. Peña-Marín e G. Abril (2007).

8. Entre outras coisas, porque “a verdade da rede é só buraco”, como diz irônica e lucidamente o escritor argentino Héctor Libertella (2000, p. 98).

9. “O que significa falar da ‘interpretação de um signo’? Interpretação é meramente outra palavra para tradução”: tão clara é a posição de Peirce. Mas o mais surpreendente para nós é que logo em seguida, nesse mesmo texto escrito em 1906, o filósofo parece profetizar a tradução automática de nossos dias e o recurso à Inteligência Artificial: “e se tivéssemos a maquinaria necessária para fazê-lo, o que talvez nunca tenhamos, embora seja bastante concebível, um livro em inglês poderia ser traduzido para o francês ou alemão sem a interposição de uma tradução para os signos imaginários do pensamento humano” (Peirce, 2012b, p. 471).

10. Em favor dessa interpretação do texto como signo, Gorlée (1998) cita M. H. Fische: “Não é preciso dizer que uma palavra é um signo; e quase não é preciso dizer que uma frase, uma oração, uma sentença, um discurso e uma conversa prolongada são signos. O mesmo acontece com poemas, ensaios, contos, romances, orações, peças de teatro, óperas, artigos de jornal, relatórios científicos e provas matemáticas. Um signo pode ser uma parte constituinte de um signo mais complexo e todas as partes constituintes de um signo complexo são signos”.

11. No segundo capítulo, proporemos um desenvolvimento parcial dessa perspectiva textual, enquadrando a interpretação desses signos cinematográficos na teoria peirceana dos hipóícones.

12. Gorlée sugere a proximidade do rema peirceano com o significante flutuante também proposto por Lévi-Strauss (1971) na apresentação do Ensaio de Mauss e recuperado na literatura posterior por Lacan, Deleuze, Laclau e outros autores: o signo remático é um signo de possibilidade qualitativa, uma sugestão “que evoca sensações e emoções, ou seja, atribui ao objeto qualidades gerais, flutuantes, com uma base de

verdade muito fraca. Isso pode ser exemplificado pelo famoso slogan publicitário Coca-Cola: é isso aí, em que o ‘isso’ não é especificado, permitindo assim que qualquer pessoa o interprete como um sinal de qualquer coisa” (Gorlée, 1998, p. 39). De nossa parte, arriscamos que essa abertura polissêmica talvez não seja definitivamente encerrada quando o rema é integrado a um enunciado decisivo atual e a alguma estrutura textual argumentativa. Os textos poéticos talvez encontrem uma de suas especificidades mais significativas em sua capacidade de preservar ao máximo a produtividade e a abertura remática.

13. Peirce explica que “não são necessárias duas mentes separadas para a operação de um sinal. Assim, as premissas de um argumento são um sinal da verdade da conclusão; no entanto, é essencial para o argumento que a mesma mente que pensa a conclusão como tal também pense as premissas. De fato, duas mentes que se comunicam estão, nessa medida, ‘unidas’, ou seja, nessa parte delas elas são propriamente uma mente. Entendido que [...] todo signo - ou pelo menos quase todo signo - é uma determinação de algo da natureza geral de uma mente, que podemos chamar de ‘quase-mente’” (Peirce, 2012b, p. 469). Mesmo partindo, como de costume, de um contexto lógico de explicação, ou seja, a identificação do operador lógico como algo cuja “natureza geral” não está sujeita a descrições psicológicas de uma mente humana, nem a uma interpretação antropocêntrica, a quase-mente com a qual o filósofo estadunidense lida pode ser reconhecida em processos biológicos, no funcionamento do sistema nervoso ou nas tendências de formação de hábitos de ambientes culturais (Zalamea, 2006). E também é possível notar sua proximidade com a atual teoria ator-rede (Latour, 2008), cuja concepção de “agência” pode se referir à capacidade de ação de “não humanos” (artefatos, máquinas, arquivos, edifícios etc.) e não apenas à subjetividade humana. Ao contrário do conceito dominante de “sujeito” na tradição ocidental, a TAR propõe uma ontologia relativista na qual as entidades semióticas, naturais, humanas, não humanas, tecnológicas e materiais não têm propriedades substanciais além de seu papel nas redes (Vaccari, 2008). Isso nos leva a pensar que até mesmo a denominação de “entidades” é inadequada.

14. A ideia de Peirce é que, para entender algo, um estado do mundo, um evento ou um texto, ou seja, para fazer a conexão de um signo com um objeto, a “identificação indexical”, precisamos de um “universo comum de discurso”, que seria equivalente a um espaço ou rede espaço-temporal no qual os objetos mencionados podem ser localizados (Johansen, 1993, p. 203). Mas também precisamos de um “universo comum de ação pressuposta”. Para entender um texto, “devemos referir esse texto a algo conhecido e depois conectá-lo a alguma prática social ou a algum fenômeno natural que possamos observar ou com o qual possamos interagir”, explica Johansen (1993, p. 75). Além disso, a inteligência de universos de discurso, sejam eles factuais ou fictícios, e a possibilidade de diferenciá-los baseiam-se necessariamente no conhecimento de universos particulares de experiência (Johansen, 1993, p. 206).

15. Um dos muitos exemplos possíveis de mutação textual: um livro médico-científico do Renascimento, a *Materia Medicinal de Dioscórides*, de Andrés de Laguna (1555), é relido como um texto poético e assimilado em um belo diálogo da voz poética de Antonio Gamoneda em seu *Libro de los venenos*, de 1995 (cf. Francisco García-Jurado, 2018). É óbvio que mutações textuais desse tipo transformam o campo institucional e material de arquivos, agências e responsabilidades autorais: o livro que antes era arquivado em uma Biblioteca de Medicina pode ser transferido para a Biblioteca de História da Literatura, e a auctoritas acadêmica que antes tutelava a obra pode mudar de local e especialidade. Mais tarde, quando falarmos de “exoimanentismo”, faremos alusão a esse tipo de ressemantização eventual de redes textuais que ocorre inexoravelmente quando textos anteriores ou contemporâneos são reinterpretados.

16. Há outra objeção importante à abordagem greimasiana: em sua apresentação da “estrutura elementar da significação”, ele não parece levar em conta que, em algumas das relações de contrariedade que carregam a maior densidade simbólica, os termos em oposição não são semanticamente simétricos, de acordo com o sentido dado a essa assimetria por Trubetzkoy e Jakobson em sua teoria do “marcado/não marcado” na fonologia, na morfologia e na sintaxe. “A marcação semântica é a relação entre características em que a característica marcada sinaliza a presença de uma proprie-

dade e a característica não marcada sinaliza sua ausência ou tem uma interpretação mais geral que abrange ambos os termos da oposição” (Ignatieva, 1996, p. 78). Não poderemos analisar em profundidade as implicações éticas e políticas dessa questão, mas podemos verificar que, em oposições semânticas como branco/negro, masculino/feminino ou heterossexual/homossexual, o primeiro termo é apresentado como “não marcado” em oposição ao segundo, que é o “marcado” em contextos culturais “majoritários” (por sua vez, não marcado em oposição a “minoritário” e, consequentemente, tendencioso por uma qualificação que nada tem a ver com estatísticas). Os exemplos a esse respeito são bem conhecidos: é comum nomear determinado autor como “o escritor negro (ou afro-americano) James Baldwin”, explicitando sua identidade étnico-racial, mas é completamente estranho, senão em contraste com uma afirmação anterior como a citada acima, falar de “o romancista branco Jack Kerouac”, que quase sempre é “o romancista Jack Kerouac”, sem mais, na medida em que não é racialmente marcado. Em outras palavras, na ausência de uma sinalização explícita do contrário, todo romancista é branco. Observações semelhantes podem ser feitas com as outras oposições que mencionamos.

17. Em um famoso artigo sobre “A Semiologia da Linguagem”, Benveniste tentou superar, a partir de sua própria tradição, a teoria saussureana do signo, diferenciando dois planos de regularidade ou, em seus próprios termos, dois “modos de significação”: o ‘semiótico’, relacionado à identidade das unidades de significação e suas características distintivas, por um lado, e, por outro, o ‘semântico’, que, no sentido *sui generis* do filólogo francês, refere-se ao ‘mundo da enunciação e ao universo do discurso’ (Benveniste, 1977, p. 66-69).

18. Há um certo paralelo entre essa polêmica e a que acompanhou e continua a acompanhar as publicações de Judith Butler desde sua obra *Gender Trouble* (2007), um dos livros mais influentes da história do pensamento feminista. Se Bourdieu censurou Austin por uma concepção quase mágica da performatividade linguística, Butler foi questionada por um suposto construtivismo pós-moderno que teria transformado o gênero em uma espécie de ficção mais ou menos arbitrária resultante da ação decisionista. O certo é que a filósofa americana não é tão ingênua quanto o fi-

lósofo inglês, de quem vem a própria noção de performatividade, e que, mesmo com as variações características de todo pensamento vivo e atuante, no caso de Butler, a performatividade do gênero e da identidade foi uma proposta crítica diante do substancialismo que atribui um papel determinante à diferença sexual concebida de forma binária. Butler entende o gênero como uma construção cultural, sim, mas reiterada e sustentada temporalmente por práticas sociodiscursivas que o enraízam e o naturalizam e que, como o hábito de Peirce, estão mais uma vez sujeitas a atrito, questionamento e conflito.

19. No segundo capítulo, vamos nos referir a esses tipos de expressões nos personagens de uma história cinematográfica como figuras de pathos e hexis corporal.

20. “Cada esfera de uso da linguagem desenvolve seus próprios tipos relativamente estáveis de enunciados, que chamamos de gêneros discursivos”. Bakhtin enfatiza sua heterogeneidade: desde uma carta até um diálogo ou uma história cotidiana, uma ordem militar ou uma declaração pública, um texto científico ou literário etc.. Os gêneros primários ou simples são constituídos na “comunicação discursiva imediata”. Os secundários, “a saber, romances, dramas, pesquisas científicas de todos os tipos, os principais gêneros jornalísticos etc.”, desenvolvem-se “absorvendo e elaborando” os gêneros primários “em condições de comunicação cultural mais complexa, relativamente mais desenvolvida e organizada, principalmente escrita: comunicação artística, científica, sociopolítica etc.” (Bakhtin, 1982b, p. 248-249). Em suma, em contextos institucionais aos quais nos referimos anteriormente como “formais”. Há uma proximidade nocional entre os “universos do discurso” de Peirce (cf. nota 12) e os “gêneros discursivos” de Bakhtin. Os primeiros têm um componente lógico indefinido nos segundos, a saber, um conteúdo referencial que se assemelha a “mundos possíveis”, estados de coisas expressos por proposições relativas a sujeitos, propriedades, ações e eventos que são consistentes entre si e que podem ser afirmados, narrados (como factuais ou fictícios), sonhados, desejados etc. (Eco, 1993, p. 181). Mas ambos os conceitos, peirceano e bakhtiniano, referem-se a esferas específicas de ação, experiência e comunicação, de uma forma que nos permite relacionar ambas

as concepções com a do “jogo de linguagem” de Wittgenstein (2009, p. 171 e 185): “o todo formado pela linguagem e as ações com as quais ela está entrelaçada”, dentro de uma “atividade ou modo de vida”. Embora, apesar do merecido prestígio filosófico do autor vienense, o desempenho analítico superior das ideias do russo e do americano nos parece inquestionável.

21. Junto com alguma outra definição menos satisfatória, Eco fala de “sinais que se referem a um objeto exibindo uma parte” dele. E, na mesma linha, Johansen (1993, p. 144) oferece o exemplo do comportamento obsessivo como um índice que se conecta “sinedoquicamente” a um distúrbio mental do sujeito. Extraordinariamente sugestivo é, sem dúvida, o fragmento de um texto de Peirce em que ele fala de um “Signo que é parte de um Signo”: “Nada impede que um ator que desempenha um papel em um drama histórico use como ‘adereço’ teatral a própria relíquia que supostamente está sendo representada, como, por exemplo, o crucifixo que o ator Bulwer usa no papel de Richelieu, e que ele levanta com um efeito tão intenso de desafio. Se o mapa de uma ilha for colocado no chão da ilha, deve haver, em circunstâncias normais, alguma posição ou ponto, marcado ou não no mapa, que represente exatamente o mesmo ponto no mapa” (Peirce, 1974, p. 23).

22. De fato, também é possível identificar uma reflexividade de primeiro grau ou do enunciado nos casos em que um texto contém referências ao seu próprio conteúdo, ou nas afirmações que contêm suas próprias condições de verdade, e uma reflexividade de segundo grau ou da enunciação quando o texto, de forma mais ou menos indireta, alude ao seu dispositivo enunciativo, ou quando a própria atividade de enunciação realiza performativamente as ações referidas em suas declarações.

23. “O princípio da imanência, essencial para a linguística (e, por extensão, para a semiótica como um todo), é tanto o postulado que afirma a especificidade do objeto linguístico constituído pela forma, quanto o requisito metodológico que exclui qualquer recurso a fatos extralinguísticos” (Greimas; Courtés, 1982, p. 250).

24. “Bakhtin tem um lugar na história da filosofia como um verdadeiro filósofo da imaginação. Seu conceito de cronotopo pode ser interpretado como uma contribuição para uma tradição na qual Henri Bergson, William James, Charles Sanders Peirce e Gilles Deleuze foram figuras-chave. Como esses quatro, Bakhtin é um filósofo da escola do pragmatismo” (Keunen, 2010, p. 36).

25. Como explicou Wenceslao Castañares, “foi precisamente a aplicação de sua teoria das categorias que o ajudou [Peirce] a esclarecer o problema [...] As relações que as três ciências [normativas] mantêm entre si também correspondem àquelas que podem ser estabelecidas entre as três categorias. A estética, que lida com as coisas cujos fins incorporam qualidades de sentimento, é a primeira. A ética, que lida com aquelas cujos fins estão na ação, é a segunda. A lógica, que lida com aquelas cujo fim é representar algo, é a terceira [...] a ética depende da estética, e a lógica da estética e da ética” (Castañares, 2019b, p. 290-291).

26. Do ponto de vista neuropsiquiátrico, Boris Cyrulnik (2010) ratifica essa modelagem da experiência “real” pela “ficcional”, com relação a um episódio dramático de sua própria infância: quando era um menino judeu, ele fugiu da Gestapo saindo correndo de seu esconderijo em uma sinagoga em direção a uma van que transportava feridos. Ele se lembra de ter corrido por um enorme lance de escadas. Muitos anos depois, ele visitaria o local e descobriria que essa escadaria não existia: a cena da escadaria de Odessa do filme *O Encouraçado Potemkin*, de S. Eisenstein, que ele havia visto quando criança, ficou gravada em sua memória. Assim, explica Cyrulnik, sua memória havia inserido ou acoplado esse episódio fictício para completar e unificar sua experiência vivida: “O encouraçado Potemkin contou a história da minha vida. Eu fiz a convergência. Todos nós estamos fazendo isso desde sempre. Juntamos segmentos da verdade que agenciamos para criar uma representação. Uma única, e tudo é verdade”. Dessa forma, sem ser uma mentira, essa representação também é fictícia [entrevista no programa *La grande librairie*, TV5Monde, 29/3/2022].

27. Ao propor essa abordagem teórica, apelamos para a doutrina do sinequismo defendida por Peirce, que insiste “que todos os fenômenos são de um único caráter,

embora alguns sejam mais mentais e espontâneos e outros mais materiais e regulares” (Peirce, 2012b, p. 46), embora alguns sejam às vezes reivindicados como território epistêmico da antropologia ou da história e outros como objetos da teoria literária ou da semiótica textual.

28. A essa função mediadora, no sentido kantiano, Dondero (2014, p. 351) se refere na seguinte observação, rementendo especificamente aos diagramas: “a questão do diagrama tenta, se não resolver, pelo menos aprofundar a questão kantiana da dualidade entre intuição (representação singular) e conceitos (representação geral) [...] mas também entre o observável e o imaginável [...] não como opostos, mas como ligados por uma relação tensional”.

29. Jakobson (1988, p. 119) observa que, tanto na sintaxe quanto na morfologia linguística, qualquer relação de partes e todo está de acordo com a definição de diagramas de Peirce e sua natureza icônica: nas línguas indo-europeias, os graus positivo, comparativo e superlativo do adjetivo mostram um aumento gradual no número de fonemas; os signos do plural tendem a refletir, com uma dimensão maior da forma, o significado de um aumento numérico etc. (citado por Abad, 1992, p. 146).

30. O “efeito Kulechov” é uma evidência da mudança histórica amplamente inconsciente “de uma teoria representacionalista da imagem visual para uma teoria pragmática e conectiva” (Abril, 2003, p. 131), uma mudança cultural com um escopo muito mais amplo do que o campo da teoria e da prática cinematográfica. O universo da imagem e da imaginação digital hoje confirma isso.

31. Há uma “fusão metafórica” e, ao mesmo tempo, um “contraste violento” entre as imagens do amor supremo e do crime supremo, comenta Arnheim (1980, p. 258), de quem tiramos esse exemplo.

32. Não compartilhamos uma concepção essencialista de gêneros cinematográficos, nem compartilhamos as expressões cronotópicas que, com base nas propostas de Bakhtin, dão uma orientação decisiva para a caracterização e o reconhecimento de

gêneros e suas variantes. Em vez disso, nós os entendemos como categorias estruturadas prototipicamente no sentido da teoria semântica dos protótipos. O pertencimento a uma categoria de gênero não seria, portanto, nem exclusivo nem binário, mas gradual (Bemong, 2010, p. 162). E também poderia ser identificado por “semelhanças familiares” no sentido wittgensteiniano (Altman, 2000). Por outro lado, a hibridização de gêneros supostamente predeterminados é uma norma e não uma anomalia nas narrativas literárias e audiovisuais contemporâneas. É esse significado vago que damos ao road movie ou a qualquer outro rótulo de gênero.

33. A enciclopédia do leitor de que fala Umberto Eco (1990, p. 133-136) é determinada pela rede de interpretante, no sentido peirceano, à qual o leitor pode atribuir o significado de uma expressão ou texto. Por exemplo, /cat/ pode evocar o “felino doméstico”, o “felix catus” da classificação zoológica, o animal adorado pelos egípcios, o preferido das bruxas, o representado na pintura Olympia, de Manet, ou o cantado por Baudelaire em um soneto famoso, o que em certa história está a serviço do Marquês de Carabas, o negro da história de Poe, o gato Colorines de minha amiga Rosa etc. A enciclopédia é postulada como uma “competência global”, mas, do ponto de vista sociossemiótico, existem “enciclopédias parciais (de grupos, seitas, classes, etnias etc.)” e, é claro, existem enciclopédias individuais moldadas pelas inúmeras particularidades da experiência do leitor. É claro, então, que eles nunca compartilham a mesma enciclopédia em sua totalidade. Na interpretação de um determinado texto — “seja uma conversa em uma esquina ou a Bíblia”, ressalta Eco -, o intérprete constrói um fragmento específico da enciclopédia.

34. Os mitos sobrevivem a partir do momento em que servem como um “substrato simbólico para aspirações de sentido em um novo campo de recepção”. Sua durabilidade é, portanto, baseada em sua “capacidade de se prestar a novos reinvestimentos de significado em um contexto cultural estrangeiro, distante no espaço ou no tempo” (Wunenburger, 2008, p. 91). Entendidos como “matrizes arquetípicas” a partir das quais a imaginação não contemporânea continuará a produzir histórias em uma “grande época literária” (Bakhtin) ou a ativar uma das mil faces do herói (Campbell), os mitos continuam a fornecer as estruturas profundas da narrativa moderna, como

é comumente aceito. Ou, em termos peirceanos, eles são em parte constitutivos de um interpretante final de qualquer história.

35. O espaço estriado é definido por padrões repetitivos, por sistemas ou códigos que devem ser obedecidos, enquanto o espaço liso é “irregular e indeterminado”. No espaço-tempo estriado, “constantes e variáveis que ordenam a sucessão de diferentes formas” se cruzam, enquanto no espaço-tempo liso “a variação é contínua: é o desenvolvimento contínuo da forma”. O tecido, com urdidura e trama, é estriado. O feltro, composto de fibras agrupadas, é liso. O sedentarismo estabelece espaços estriados. O nomadismo se desenvolve em espaços lisos. O deserto, a estepe, o mar, o bloco de gelo, a floresta... Como era de se esperar, essa distinção envolve, junto com muitas outras, um sentido político: “Obviamente, os espaços lisos não são libertadores em si mesmos. Mas neles a luta muda, se desloca, e a vida reconstrói seus desafios, enfrenta novos obstáculos, inventa novos aspectos, modifica seus adversários. Nunca devemos pensar que um espaço tranquilo é suficiente para nos salvar” (Deleuze; Guattari, 1988, p. 483 e seguintes).

36. Propusemos essas quatro estruturas cronotópicas ao analisar as matrizes culturais dos imaginários de massa contemporâneos e certos efeitos de sentido típicos e respectivamente induzidos por cada uma delas: (a) o ritual e o mítico, o territorial; (b) a historicidade, o progresso; (c) o sonho, o êxtase, o fictício; e (d) a transitoriedade, a contingência (Abril, 2007, p. 160-165). Essa não era, obviamente, uma tipologia exaustiva.

37. A interação perversa entre o interior e o exterior é metaforicamente aludida pela pintura que cobre o buraco malicioso na parede de onde Norman espia Marion se despindo: nada menos que uma representação do tema clássico de “Susana e os anciões”. Em um primeiro momento, essa pintura propõe alegoricamente (novamente, como diagrama e metáfora) a própria situação da perseguição voyeurística que ocorre na cena narrada e, com ela, o caráter emboscado e inescrutável do olhar perverso, mas também, em um segundo momento, metaforicamente extrapolável como uma qualificação da perversidade do próprio olhar cinematográfico. Ao mesmo tempo,

essa imagem é, por sua função de cobertura, como uma camuflagem para o olho mágico, o sinal da ocultação de um mal indescritível. A imagem como exibição e simultânea ocultação do que é exibido foi uma descoberta particularmente duradoura na obra pictórica de René Magritte, um pesquisador altamente qualificado de oximoros e ambivalências icônicas, em cuja série “A condição humana”, por exemplo, pode-se ler uma alegoria de toda a condição humana, pode-se ler uma alegoria de toda representação icônica, enquanto o olhar do espectador, evocado no trompe l’oeil como uma operação de descoberta/ocultação (ou “mascaramento”, como dizia o pintor) do que é representado, pode ser tomado como uma alegoria enunciativa de todo olhar (Abril, 2013, p. 121).

38. Não será de muita ajuda pensar em “gêneros” da maneira essencialista que já rejeitamos, nem de acordo com as taxonomias informais ou estipulativas usadas pela mídia de massa ou pelas plataformas de televisão. A genericidade que o conceito bakhtiniano admite é muitas vezes transversal a essas categorias e até mesmo à distinção entre gêneros documentais e ficcionais. Em dois filmes notáveis de Ridley Scott: *Blade Runner* (1982) e *Black Rain* (1989), é construído um cronotopo urbano de grande vigor estético. Em ambos os casos, trata-se de uma cidade labiríntica, heterogênea, sombria e barroca. No entanto, o primeiro apresenta uma Los Angeles retrofuturista e o segundo uma Osaka contemporânea. É arriscado dar uma denominação precisa a uma cronotopia urbana como essa, além de reconhecer a semelhança de família das formas arquitetônicas ou o tratamento da luz ou a aglomeração humana (bons exemplos de “motivos cronotópicos”, aos quais nos referiremos em breve) que as assemelha, sendo a primeira uma cidade de ficção científica e a segunda uma cidade quase documental.

39. Esse modelo narrativo tradicional coincide com aquele que, no cinema convencional, e de acordo com a análise astuta de Raúl Ruiz, coloca em prática a “teoria do conflito central”. Ela propõe que “uma história acontece quando alguém quer alguma coisa e outra pessoa não quer que ela a obtenha. A partir desse momento, por meio de diferentes digressões, todos os elementos da história são ordenados em torno desse conflito central”. Portanto, histórias que não envolvem confrontos, com

eventos aos quais somos indiferentes ou que despertam apenas uma vaga curiosidade “- como uma paisagem, uma tempestade distante ou um jantar entre amigos - são eliminadas, a menos que essas cenas enquadrem batalhas entre mocinhos e bandidos”. Por fim, “cenas mistas” ou “eventos em série” que não mantêm a mesma direção são excluídos (Ruiz, 2000, p. 19-20).

40. Produções famosas da Hollywood menos fútil, como *Vidas cruzadas* (R. Altman, 1993) ou *Magnólia* (P. Th. Anderson, 1999), ou do cinema independente americano, como *Trem misterioso* ou *Noite na terra* (J. Jarmusch, 1989, 1991), poderiam servir como exemplos desse modelo cronotópico. Mas também o magistral filme espanhol *Plácido* (L. G. Berlanga, 1961). Esse filme deixa claro, a propósito, que o conflito cronotópico dialógico também pode se dever à revelação de antagonismos sociais latentes, e não a motivações psicológicas.

41. Heterotopia é o conceito de Foucault com o qual ele queria caracterizar a justaposição de “vários espaços, vários locais que são em si mesmos incompatíveis”, como os das instituições modernas de internação em relação a outros espaços de existência. Mas a extensão do conceito é tal que, segundo o mesmo autor, o próprio cinema é heterotópico. Associadas a quebras no tempo, a rupturas no tempo tradicional, as heterotopias são, ao mesmo tempo, “heterocronias” (Foucault, 2004, p. 17). Não é difícil nem imprudente, pensamos, aproximar essas noções foucaultianas dos cronotopos de Bakhtin, quando neles ou entre eles se reconhecem desalinhamentos ou antagonismos.

42. Clássico porque, em termos gerais, está de acordo com o uso da bicronotopia que já encontramos perfeitamente maduro em filmes como *A linha geral* (Eisenstein, 1926), cujo primeiro título, *O velho e o novo*, sintetizava a contraposição cronotópica central do filme: entre as antigas estruturas econômicas, técnicas e culturais da Rússia pré-revolucionária e as novas diretrizes propostas pelo estado soviético. A contraposição alegórica entre os dois mundos, exposta no modo “dialético” da montagem eisensteiniana, envolve uma contraposição de imagens corporais, temporais

e espaciais (que discutimos mais detalhadamente em abril de 2013), exuberantes e admiráveis, bem como sectárias.

43. Isso que poderíamos chamar de “heroísmo ético involuntário” aproxima a “imagem humana” do Sr. Hulot à dos personagens de Buster Keaton em algumas de suas memoráveis comédias: *O Navegador* (1924), *O Herói do Rio* (1928) ou *O Ajudante do Maquinista* (1926).

44. Deve-se lembrar que, para Jakobson (1985), as operações metonímicas e metafóricas são o resultado de comutações virtuais que ocorrem, respectivamente, no eixo sintagmático (“combinação”) e paradigmático (“seleção”) dos discursos. A permutação metafórica adquire uma evidência especial quando opera no discurso visual, “à vista”, poderíamos dizer: tal sujeito ou objeto X está no local espaço-temporal normalmente atribuído (e, portanto, esperado) a Y, logo X é Y. Essa caracterização da metáfora não nos parece contraditória, mas complementar à de Peirce.

45. Devo essa observação à Maria Jose Sánchez Leyva.

46. Embora estejamos lidando aqui com a composição hipoicônica dos cronotopos cinematográficos, do ponto de vista da semiótica de Peirce, deve-se acrescentar que a possível correspondência com eventos ou experiências históricas requer necessariamente o recurso a índices. Acabamos de apontar dois nesse caso: um, extratextual, é a proximidade temporal da produção do filme com a experiência da guerra no Japão; outro, embutido na história, são as referências dos personagens a uma época de destruição e os sentimentos morais e as exigências éticas que a história atribui ao personagem do padre. Mas a própria imagem da ruína do templo é tanto um ícone quanto um índice da destruição das cidades japonesas no final da guerra.

47. Há um motivo cronotópico menor, apenas um elo narrativo entre as cenas do tribunal e as demais, na captura de Tajomaru por um agente da justiça em uma margem do rio.

48. A imagem “objetivada” pela câmera em foco externo e sem as marcas do olhar subjetivo serve para dar conta de uma história falsa, em analepses, em Pânico em cena, de A. Hitchcock, também de 1950. Nesse caso, a falsidade da história será descoberta, sem incertezas, no final do filme, junto com a culpa do assassino que a narrou no início. Mas há outros exemplos desse procedimento no cinema clássico: “assim, um segmento que narra um episódio passado aparece não como uma versão objetiva [...] mas como ‘a versão de X ou Y’. Especificamente, quando há um flashback, como o iniciado pela personagem interpretada por Joan Fontaine e que constitui quase todo o roteiro do filme *Rebecca* (Hitchcock, 1940), o espectador tem a sensação de testemunhar uma versão subjetiva dos eventos, aquela dada pela heroína. Filmes como *Rashomon* (Kurosawa, 1950) ou *Cidadão Kane* (Welles, 1941), que apresentam diferentes versões dos mesmos eventos, brincam com esse efeito de foco ao criar contrastes entre as diferentes narrativas” (Châteauevert, 1993, p. 23).

49. Esses diagramas corporais podem ser comparados à noção de Pathosformel (fórmula de pathos) de Aby Warburg, que o pensador alemão usou para caracterizar certos arquétipos visuais da arte greco-latina e renascentista (como a ninfa correndo com uma cesta de frutas na cabeça para denotar jovialidade, juventude e alegria). É verdade que ele não os definiu explicitamente, mas parecia entendê-los como estruturas antropológicas que, embora historicamente ancoradas, são potencialmente duradouras e até mesmo universais, talvez por se referirem a experiências comuns da humanidade. Quando Agamben (2008) fala da fusão de forma e conteúdo implícita no entrelaçamento aparentemente contraditório de emoção e fórmula iconográfica no Pathosformel de Warburg (ao qual devemos acrescentar as qualificações de tempo e movimento no caso da imagem cinematográfica), ele fornece um argumento adicional para tentar considerar tais expressões como diagramáticas.

50. Adotamos o conceito de “esquema actancial” com o duplo pressuposto oferecido pela teoria de Greimas de: a) um nível de agência narrativa que é mais abstrato do que o da identidade figurativa, psicológica ou de ação dos personagens, e b) que é definido por sua relação com os predicados da ação: é aquele que..., para quem..., com quem..., etc. a aventura se desenrola e por seu posicionamento em relação a “eixos”

de competências, como desejo, dever, conhecimento ou poder. O diagrama actancial cuja utilidade metodológica defendemos não coincide necessariamente com o de seis actantes inicialmente proposto pelo semiólogo lituano (Greimas, 1973^a, 1973b).

51. Não podemos nos aprofundar aqui nessa alusão ao registro do “real” que, como se sabe, se opõe ao “imaginário” e ao “simbólico” no pensamento laciano e que, portanto, nada tem a ver com a “realidade”, que já está inscrita na ordem da linguagem e, portanto, do simbólico. O real é aquela instância “onde reaparece o que não está simbolizado”, sob a forma da alucinação, provavelmente porque “a alucinação está situada no real” (Lacan, 1999). E, evidentemente, a indeterminação com relação ao que “realmente aconteceu” nas diferentes versões dos personagens de Rashomon nos faz pensar nessas histórias como algo que beira o alucinatório e na própria floresta como a cena delirante em que aparecem as figuras características do real laciano: sexualidade, morte e horror.

52. O cineasta escreveu: “[Ele] entra nas profundezas do coração humano como se fosse o bisturi de um cirurgião, expondo suas complexidades sombrias e estranhas reviravoltas. Esses estranhos impulsos do coração humano seriam expressos pelo uso de um elaborado jogo de luz e sombra” (citado em Davis; Anderson; Walls, 2015, p. 42). D. Richie relata a anedota segundo a qual Kurosawa sugeriu a Kyo e Mifune que pegassem uma pantera negra e um leão de um documentário sobre animais como modelos inspiradores para seu trabalho de atuação, supostamente buscando um efeito de bestialidade ou selvageria em suas performances (ibid., p. 41).

53. A ausência de voz do interrogador não pode ser interpretada como uma negação (por falta ou privação) de uma voz do enunciado: não interpretamos o juiz invisível como sendo mudo, falando em linguagem de sinais ou formulando suas perguntas em uma tela luminosa escondida do espectador. Trata-se simplesmente de uma negação que opera no nível da enunciação: deve ser um sujeito da dimensão da enunciação, o enunciatário, literalmente im-presentável na enunciação, no sentido que Brinkema disse, mas sinalizado indiretamente pela própria ausência de voz e pressuposto pelo ato da resposta, que faz as perguntas. Mais ainda, possíveis pergun-

tas hipotéticas, não efetivas na troca verbal da história e, portanto, dotadas da falta ou privação da voz como única qualidade, ou ícones negativos, se tal tipo de iconicidade fosse admissível. A ausência de voz também se referiria àquela falta (manque) que sustenta a necessidade de uma “identificação diegética primordial” tão decisiva para a obtenção do sentido cinematográfico quanto a “identificação primária” com o sujeito da visão (Aumont et al., 1996) à qual nos referimos anteriormente, citando Metz.

54. De acordo com Walls (2015, p. 15), Akutagawa, o autor das histórias que inspiraram o filme, substituiu o nome do antigo portão de Kyoto, Rajōmon (“portão da muralha externa da cidade”), por Rashōmon, que poderia ser traduzido como “portão das vidas emaranhadas”, aludindo aos personagens da história e também implicando a crítica budista aos falsos dilemas dos eus ilusórios e suas visões limitadas da realidade.

55. Também é sabido que a produção do filme também ficou famosa por seus esforços para dar notoriedade à chuva, um meteoro cuja presença icônica e simbólica é proeminente em vários dos filmes de Kurosawa. Wild (2014, p. 112) conta que, em um encontro pessoal com John Ford, além de recomendar a Kurosawa que bebesse uísque escocês, o cineasta americano lhe disse: “Você realmente ama a chuva”. Ao que Kurosawa respondeu: “Você realmente viu meus filmes”.

56. Schwartz (2001) lê a história de Rashomon como uma transcrição quase alegórica de uma cura psicanalítica, na qual os personagens são atribuídos a um esquema actancial específico de raiz freudiana: o andarilho atua como o analista; o bandido como a criança que testemunha a “cena primária” com a chegada do samurai e sua esposa; o lenhador, cuja história parece vir do “id”, as funções infantis da mente, representa o paciente que finalmente se livra de sua culpa e autoenganos; as histórias do padre trazem a marca do superego etc.

57. À sua maneira, também, a chuva torrencial de Parasita teve uma função purificadora: a de expor a brutalidade das diferenças sociais, trazendo à tona as “águas

suas” do antagonismo e da violência reprimida e “limpando” a cena dramática para a resolução do conflito em uma espécie de duelo final até a morte.

58. A analogia narrativa, que em muitos estudos antropológicos (sobre crenças animistas, magia ou análise mitológica) assumirá a forma de “homologia” estrutural, constitui uma matriz cultural muito poderosa, que sustenta a própria possibilidade de alegorias míticas, religiosas, literárias ou políticas na imaginação coletiva. A famosa análise do mito feita por Asdiwal foi a esse tipo de configurações homológicas, a articulação dos “esquemas conceituais” subjacentes às “sequências” narrativas dos mitos (Lévi-Strauss, 1967).

REFERÊNCIAS

ABAD, F. Peirce, Jakobson y la esencia de la literatura y el lenguaje. *Signa* – Revista de la Asociación Española de Semiótica, Madrid, v. 1, p. 143-151, 1992.

ABRIL, G. Análisis semiótico del discurso. In: DELGADO, J. M.; GUTIÉRREZ, J. (coord.). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Síntesis, 1994. p. 427-463.

ABRIL, G. La teoría de «actos de habla» en la encrucijada transdisciplinar. *Contratexto*, Lima, n. 8, p. 41-50, 1995.

ABRIL, G. En torno al sentido. In: ALVÁREZ-URÍA, F. (ed.). *Jesús Ibáñez, Teoría y Práctica*. Madrid: Endymion, 1997. p. 81-89.

ABRIL, G. Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo. Madrid: Cátedra, 2003.

ABRIL, G. Vanguardia consumada. Vanguardia consumida. Notas sobre surrealismo y cultura de masas. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, Madrid, n. 9, p. 15-39, 2004.

- ABRIL, G. Teoría general de la información. Datos, relatos y ritos. 2. ed. Madrid: Cátedra, 2005.
- ABRIL, G. Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira. Madrid: Síntesis, 2007.
- ABRIL, G. Cultura visual, de la semiótica a la política. Madrid: Plaza y Valdés, 2013.
- AGAMBEN, G. Aby Warburg y la ciencia sin nombre. In: AGAMBEN, G. La potencia del pensamiento. Barcelona: Anagrama, 2008.
- AGAMBEN, G. Desnudez. Barcelona: Anagrama, 2011.
- ALTMAN, R. Los géneros cinematográficos. Barcelona: Paidós, 2000.
- ALVARADO, R. Los géneros del discurso como marcos de la interacción. In: ALVARADO, R.; ZAVALA, L. (comp.). Diálogos y Fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo. México: Editorial Patria: Nueva Imagen, 1993. p. 199-211.
- ANDERSON, B. Comunidades Imaginadas. México: Fondo de Cultura Económica, 2024.
- ARNHEIM, R. Hacia una psicología del arte. Arte y entropía (Ensayo sobre el desorden y el orden). Madrid: Alianza, 1980.
- AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Barcelona: Paidós, 1996.
- AUSTIN, J. L. Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras. Buenos Aires: Paidós, 1971.
- BAJTIN, M. Estética de la creación verbal. México: Siglo XXI, 1982a.
- BAJTIN, M. La novela de educación y su importancia en la historia del realismo. In: BAJTIN, M. Estética de la creación verbal. México: Siglo XXI, 1982b. p. 200-247.
- BAJTIN, M. Problemas de la poética de Dostoievski. México: F.C.E, 1986.

BAJTIN, M. Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayo de poética histórica. In: BAJTIN, M. Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus, 1989. p. 237-409.

BAKHTINE, M. La poétique de Dostoievski. París: Seuil, 1970.

BARTHES, R. Mitologías. Madrid: Siglo XXI, 1980.

BEMONG, N. Internal Chronotopic Genre Structures: The Nineteenth-Century Historical Novel in the Context of the Belgian Literary Polysystem. In: BEMONG, N.; BORGHART, P.; DE DOBBELEER, M.; DEMOEN, K.; DE TEMMERMAN, K.; KEUNEN, B. (ed.) Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives. Gante: Academia Press, 2010. p. 159-178.

BEMONG, N.; BORGHART, P.; DE DOBBELEER, M.; DEMOEN, K.; DE TEMMERMAN, K.; KEUNEN, B. (ed.) Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives. Gante: Academia Press, 2010.

BENVENISTE, E. Problemas de lingüística general. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.

BENVENISTE, E. Problemas de lingüística general. Vol. II. Madrid: Siglo XXI, 1977.

BERARDI, F. ("Bifo") La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global. Madrid: Traficantes de sueños, 2003.

BERGER, P. L.; LUCKMANN, Th. La construcción social de la realidad. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

BIEDERMANN, H. Dictionary of Symbolism. Nueva York: Facts On File, 1992.

BLANCO, D. Vigencia de la Semiótica. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2009.

BLOCH, E. Herencia de esta época. Madrid: Tecnos, 2019.

BORGES, J. L. Otras Inquisiciones. In: BORGES, J. L. Obras Completas, 1923-1972. Buenos Aires: Emecé, 1974. p. 633-775.

- BOURDIEU, P. *Questions de sociologie*. París: Minuit, 2002.
- BOURDIEU, P. Manet. *Une révolution symbolique*. París: Raison d'agir: Seuil, 2013.
- BOURDIEU, P. ¿Qué significa hablar? *Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal, 1985.
- BRINKEMA, E. *The Fault Lines of Vision: Rashomon and The Man Who Left His Will on Film*. In: RUSSELL, D. (ed.) *Rape in Art Cinema*. London: Bloomsbury Academic & Professional. 2012. p. 27-40.
- BUBNOVA, T. *Bajtín y la hermenéutica*. *Interpretatio*, Cidade do México, v. 5, n. 1, , p. 49-68, mar./ago. 2020.
- BUTLER, J. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis, 2004.
- BUTLER, J. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- CASSETTI, F.; DI CHIO, F. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991.
- CASTAÑARES, W. *Historia del pensamiento semiótico 1. La antigüedad grecolatina*. Madrid: Trotta, 2014.
- CASTAÑARES, W. *Historia del pensamiento semiótico 2. La Edad Media*. Madrid: Trotta, 2018.
- CASTAÑARES, W. *El efecto Peirce. Sugestiones para una teoría de la comunicación*. In: CASTAÑARES, W. *Escritos sobre C. S. Peirce*. Edición de Barrena, S. y Nubiola, J. Pamplona: Eunsa, 2019a. p. 189-210.
- CASTAÑARES, W. *El acto creativo: continuidad, innovación y creación de hábitos*. In: CASTAÑARES, W. *Escritos sobre C. S. Peirce*. Edición de Barrena, S. y Nubiola, J. Pamplona: Eunsa, 2019b. p. 281-308.
- CHAKRABARTY, D. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princenton: Princenton University Press, 2000.
- CHATEAU, D. «Ceci est de l'art». *Analyse peircienne de l'image de l'art*. *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, [s. l.], n. 33 (1-2-3), p. 137-151, 2013.

CHÂTEAUVERT, J. Focalisation et structure du texte scénarique. *Études littéraires - Le scénario de film*, [s. l.], v. 26, n. 2, p. 20-26, otoño 1993.

CIRLOT, J. E. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997.

CYRULNIK, B. *Me acuerdo... El exilio de la infancia*. Barcelona: Gedisa, 2010.

DAVIS, B.; ANDERSON, R.; WALLS, J. (ed.) *Rashomon Effects. Kurosawa, Rashomon and their legacies*. Oxford: Routledge, 2015.

DE LAURETIS, T. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra, 1992.

DELEUZE, G. ¿En qué se reconoce el estructuralismo? In: CHÂTELET, F. (dir.) *Historia de la Filosofía. Ideas, doctrinas*, Tomo IV. Madrid: Espasa Calpe, 1984. p. 567-599.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1988.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 2001.

DEMARIA, C. *Teoría, métodos y política: una confrontación entre la semiótica y los cultural studies*. De Signis, Barcelona, n. 6, p. 43-52, 2004.

DIDI-HUBERMAN, G. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2013.

DIETZ, G. *Multiculturalismo, interculturalidad y educación: Una aproximación antropológica*. Granada: Universidad de Granada, 2003.

DONDERO, M.^a G. *La forma diagrammatica fra matematica e arti*. *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, [s. l.], p. 349-361, 2014.

DUCROT, O. *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós, 1986.

- ECO, U. La estructura ausente. Introducción a la semiótica. Barcelona: Lumen, 1972.
- ECO, U. ¿El público perjudica a la televisión? In: MORAGAS, M. de (ed.). Sociología de la comunicación de masas. II. Estructura, funciones y efectos. Barcelona: G. Gili, 1985. p. 172-195.
- ECO, U. Signo. Barcelona: Labor, 1988.
- ECO, U. Semiótica y filosofía del lenguaje. Barcelona: Lumen, 1990.
- ECO, U. Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. Barcelona: Lumen, 1993.
- ELIOT, T. S. Poesías reunidas, 1909/1962. Trad.: Valverde, J. M. Madrid: Alianza, 1978.
- EVERAERT-DESMEDT, N. Peirce's Esthetics. Signo (online), Rimouski (Québec), 2006. Disponível em: <http://www.signosemio.com/peirce/esthetics.asp>.
- FAERNA, A. M. Introducción a la teoría pragmatista del conocimiento. Madrid: Siglo XXI, 1996.
- FAIRCLOUGH, N. Discurso e mudança social. Brasília: UnB, 2001.
- FALCONER, R. Heterochronic Representations of the Fall: Bakhtin, Milton, DeLillo. In: BEMONG, N.; BORGHART, P.; DE DOBBELEER, M.; DEMOEN, K.; DE TEMMERMAN, K.; KEUNEN, B. (ed.) Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives. Gante: Academia Press, 2010. p. 111-129.
- FOUCAULT, M. La Arqueología del saber. Madrid: Siglo XXI, 1970.
- FOUCAULT, M. Des espaces autres. Empan, [s. l.], n. 54, p. 12-19, 2004. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>.
- GARCÍA AGUILAR, R. R. La metáfora del discurso cinematográfico. Del translingüismo fílmico a la concepción lógica de Peirce. Interpretatio, Cidade do México, v. 3, n. 2, p. 91-111, 2018/2019.

GARCÍA-JURADO, Francisco. Antonio Gamoneda y Dioscórides: antigua ciencia convertida en materia poética. Reinventar la Antigüedad. Historia cultural de los estudios clásicos. Madrid, 22 de marzo de 2018. Disponible em: <https://doi.org/10.58079/mvdi>.

GENETTE, G. Figures III. París: Seuil, 1972.

GORLÉE, D. L. Hacia una Semiótica Textual Peirciana (II). Signa – Revista de la Asociación Española de Semiótica, Madrid, n. 7, p. 185-202, 1998.

GRAMSCI, A. Cuadernos de la cárcel. Obra completa. Madrid: Akal, 1923.

GREIMAS, A.; COURTÉS, J. Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid: Gredos, 1982.

GREIMAS, A. J. En torno al sentido. Ensayos semióticos. Madrid: Fragua, 1973a.

GREIMAS, A. J. Semántica estructural. Madrid: Gredos, 1973b.

GUIMARÃES ROSA, J. Estas estórias. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1967.

HALL, S. Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Ed.: Restrepo, E., Walsh, C. y Vich, V.. Popayán: Enviñon, 2010.

HARRÉ, R.; CLARKE, D.; DE CARLO, N. Motivos y mecanismos. Introducción a la psicología de la acción. Barcelona: Paidós, 1989.

HILDEBRAND, D. John Dewey. In: ZALTA, E. N.; NODELMAN, U. (ed.). The Stanford encyclopedia of Philosophy. Stanford: The Metaphysics Research Lab, 2023. Disponible em: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2023/entries/dewey/>.

IGNATIEVA, N. Jakobson y la teoría de la marcación. In: CUEVAS, S.; HAIDAR, J. (coord.). La imaginación y la inteligencia en el lenguaje. Homenaje a Roman Jakobson. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996. p. 69-79.

JAKOBSON, R. Ensayos de lingüística general. Barcelona: Planeta-Agostoni, 1985.

JAKOBSON, R. Obras selectas, I. Madrid: Gredos, 1988.

- JAMESON, F. Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico. Madrid: Visor, 1989.
- JAMESON, F. La posmodernidad y el mercado. In: ŽIŽEK, S. (comp.). Ideología. Un mapa de la cuestión. Buenos Aires: FCE, 2003. p. 309-328.
- JAPPY, T. Sémiotiques du texte et de l'image. Protée, [s. l.], v. 26, n. 3, p. 25-34, 1998.
- JAPPY, T. Dos aproximaciones peirceanas a la imagen: hipoiconicidad y semiosis. Revista La Tadeo DeArte, Bogotá, v. 4, n. 4, 2018. Disponível em: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/195/1951231004/html/index.html>.
- JOHANSEN, J. D. Dialogic Semiosis. An Essay on Signs and Meaning. Bloomington: Indiana U. P., 1993.
- JOST, F. Narration(s): en deçà et au-delà. Communications, n. 38: Enonciation et cinéma, [s. l.], p. 192-212, 1983.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje. Buenos Aires: Edicial, 1997.
- KEUNEN, B. The Chronotopic Imagination in Literature and Film. Bakhtin, Bergson and Deleuze on Forms of Time. In: BEMONG, N.; BORGHART, P.; DE DOBBELEER, M.; DEMOEN, K.; DE TEMMERMAN, K.; KEUNEN, B. (ed.). Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives. Gante: Academia Press, 2010. p. 35-55.
- KEUNEN, B. Time and imagination. Chronotopes in Western narrative culture. Evanston: Northwestern University Press, 2011.
- KRISTEVA, J. Sol negro. Depresión y melancolía. Girona: Wunderkammer, 2017.
- LACAN, J. El Seminario de Jacques Lacan. Libro 2. El Yo en la Teoría de Freud y en la técnica Psicoanalítica. 1954-1955. Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Buenos Aires: Paidós, 1983.
- LACAN, J. El Seminario 3, Las psicosis. 1957-1958. Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Buenos Aires: Paidós, 1999.

- LATOUR, B. Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-Red. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- LÉVI-STRAUSS, C. La Gesta de Asdiwal. In: Estructuralismo, mito y totemismo. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967. p. 27-77.
- LÉVI-STRAUSS, C. Introducción a la obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, M. Sociología y Antropología. Madrid: Tecnos, 1971. p. 13-42.
- LIBERTELLA, H. El árbol de Saussure. Una utopía. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.
- LISZKA, J. K. A General Introduction to the Semeiotic of Charles Sanders Peirce. Bloomington: Indiana U. P., 1996.
- LOZANO, J.; PEÑA-MARÍN, C.; ABRIL, G. Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual. 8. ed. Madrid: Cátedra, 2007.
- MARX, K.; ENGELS, F. La ideología alemana. Madrid: Akal, 2014.
- MAUSS, M. Sociología y Antropología. Madrid: Tecnos, 1971.
- MERRELL, F. Iúri Lótman: C. S. Peirce e semiose cultural. Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura, São Paulo, n. 5, p. 163-185, 2003.
- METZ, Ch. Psicoanálisis y cine. El significante imaginario. Barcelona: G. Gili, 1979.
- NANCY, J.-L. La comunidad desobrada. Madrid: Arena Libros, 2001.
- NIETZSCHE, F. Escritos sobre retórica. Edición y traducción de Luis Enrique de Santiago Guervós. Madrid: Trotta, 2000.
- NÖTH, W. Iconicidade na linguagem. De Signis, Barcelona, n. 4, p. 95-103, 2003.
- PEIRCE, Ch. S. La ciencia de la semiótica. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.
- PEIRCE, Ch. S. Obra filosófica reunida. Tomo I (1867-1893). Ed.: Houser, N. y Kloesel, Ch. México: FCE, 2012a.

- PEIRCE, Ch. S. *Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1910)*. Ed.: Houser, N. y Kloesel, Ch. México: FCE, 2012b.
- PONZIO, A. *Producción lingüística e ideología social*. Madrid: Alberto Corazón, 1974.
- RÉCANATI, F. *La transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*. París: Seuil, 1979.
- SÁNCHEZ LEYVA, M.^a J. Traducción. In: BARAÑANO, A.; GARCÍA, J. L.; CÁTEDRA, M.; DEVILLARD, M. J. (ed.). *Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y globalización*. Madrid: Editorial Complutense, 2007. p. 350-352.
- RICHIE, D. *The films of Akira Kurosawa*. Berkeley: University of California Press, 1970.
- ROUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de Psicanálise*. Trad.: Ribeiro, V. y Magalhães, L. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- RUIZ, R. *Poética del cine*. Santiago de Chile: Ed. Sudamericana, 2000.
- SANTAELLA, L. *Icono y cognición: el icono puro, los iconos perceptivos y los hipoiconos*. De Signis, Barcelona, n. 4, p. 27-44, 2003.
- SAUSSURE, F. de. *Cours de linguistique générale*. Publicado por Ch. Bally y A. Sechehaye, edición crítica de Tullio de Mauro. París: Payot, 1978. (Trad. castell.: *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza, 1985).
- SCHMIDT DI FRIEDBERG, M. *Geographies of Disorientation*. Londres: Routledge, 2018.
- SCHWARTZ, T. *Rashomon: The Analyst Who Came in from the Rain*. *Psychoanalytic Association of New York Bulletin*, [s. l.], v. 39, n. 2, 2001.
- STEINBY, L. *Bakhtin's concept of the chronotope: The viewpoint of an acting subject*. In: STEINBY, L.; KLAPURI, T. (ed.). *Bakhtin and his Others. (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism*. Londres: Anthem Press, 2013. p. 105-126.

THOMPSON, J. B. Ideología y cultura moderna. Teoría Crítica social en la era de la comunicación de masas. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.

TOMASHEVSKI, B. Temática. In: TODOROV, T. (ed.). Teoría de la literatura de los formalistas rusos. México: Siglo XXI, 1970. p. 199-232.

TRAVERSO, E. Siegfried Krakauer. Itinerario de un intelectual nómada. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim – IVEI, 1998.

TURNER, V. La selva de los símbolos. Madrid: Siglo XXI, 1980.

TURNER, V. El proceso ritual. Estructura y antiestructura. Madrid: Taurus, 1988.

USPENSKI, B. A. Sobre el problema de la génesis de la Escuela Semiótica de Tartu-Moscú. Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, [s. l.], n. 9, p. 199-212, 1993.

VACCARI, A. Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red. Revista CTS, Buenos Aires, v. 4, n. 11, p. 189-192, 2008.

VERÓN, E. Hacia una teoría del proceso ideológico. In: VERÓN, E. (ed.). El proceso ideológico. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1971.

VERÓN, E. La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad. Buenos Aires: Gedisa, 1987.

VOLOSHINOV, V. N. El marxismo y la filosofía del lenguaje. Madrid: Alianza, 1992.

WAGNER, R. La invención de la cultura. Madrid: Nola, 2019.

WALLS, J. From Konjaku and Bierce to Akutagawa to Kurosawa: Ripples and the evolution of Rashomon. In: DAVIS, B.; ANDERSON, R.; WALLS, J. (ed.) Rashomon Effects. Kurosawa, Rashomon and their legacies. Oxford: Routledge, 2015. p. 11-18.

WILD, P. Akira Kurosawa. Londres: Reaktion Books, 2014.

WILLIAMS, R. Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales. In: WILLIAMS, R. (ed.). Historia de la comunicación. Vol. 2: De la imprenta a nuestros días. Barcelona: Bosch, 1992. p. 182-209.

WITTGENSTEIN, L. Gramática filosófica. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

WITTGENSTEIN, L. Tractatus Logico-Philosophicus. Investigaciones filosóficas. Sobre la certeza. Estudio introductorio por I. Reguera. Madrid: Gredos, 2009.

WUNENBURGER, J-J. Antropología del imaginario. Buenos Aires: Del Sol, 2008.

YALMAN, N. The Rashomon effect: Considerations of existential anthropology. In: DAVIS, B.; ANDERSON, R.; WALLS, J. (ed.). Rashomon Effects: Kurosawa, Rashomon and their legacies. Oxford: Routledge, 2015. p. 86-94.

ZALAMEA, F. Signos triádicos. Lógica, literatura, artes. Nueve cruces latinoamericanos. Mathesis III, [s. l.], v. 1, n. 1, p. 1-155, 2006.



Gonzalo Abril é Professor Emérito de Jornalismo na Universidade Complutense de Madri. Doutor em Filosofia, lecionou em várias universidades na Espanha e na América Latina e seus interesses de pesquisa incluem semiótica, comunicação, teoria da informação e análise cultural. É autor, entre outros, de “Análisis crítico de textos visuales: mirar lo que nos mira” (2007) e “Cultura visual: de la semiótica a la política”, de 2013. “Por uma semiótica contemporânea: inspirações mistas” é seu primeiro livro em português.

ENSAIOS ”

Esta coleção acolhe reflexões dedicadas a temas, fenômenos ou processos comunicacionais específicos e oriundos de pesquisas de campo, estudos de caso, experimentos e construções metodológicas, revisões e proposições teóricas diversas.